Revista Iberoamericana

Organo del Instituto Internacional
de
Literatura Iberoamericana

Volumen VIII Mayo de 1944 Número 15

BRAZILIAN BOOKS

AZEVEDO, A.—*Obras Completas.* 14 vols., cloth. Rio 1943	$ 21.00
BATINI, T.—*Entre o Chao e as Estrelas.* Romance. Rio 1943	1.25
CHAMBERLAIN, LT.—*Vistas e Costumes da Cidade e Arredores do Rio de Janeiro em 1819-1820.* 84 colored plates. Together with facsimile of original English text. 4to. Ltd. ed. Rio 1943	12.00
FIGUEIREDO, C. DE.—*Novo Dicionario da Lingua Portuguesa.* 6th ed., 2 vols., thumb indexed, cloth. Rio c. 1940	30.00
FIGUEIREDO, F. DE.—*Literatura Portuguesa.* Ill., boards. Rio 1941	1.75
FREYRE, G.—*Casa-Grande & Senzala.* 2 vols., 4th ed. Rio 1943	5.50
LEITE, S.—*Historia da Companhia de Jesus no Brasil.* 4 vols., ill. Rio 1938-1943	14.00
LIMA, H. & BARROSO, G.—*Pequeno Dicionario Brasileiro da Lingua Portuguesa.* 4th ed., cloth. Rio 1943	2.75
MARCGRAVE, J.—*Historia Natural do Brasil.* Tr. J. P. de Magalhaes. Ill., ¾ lea., 4to. Sao Paulo 1942	11.00
MAUA, VISCONDE DE.—*Autobiografia.* 2nd ed., ill. Rio 1943	17.00
Pequeno Vocabulario Ortografico da Lingua Portuguesa. (Academia Brasileira de Letras.) Rio 1943	2.35
ROMERO, S.—*Historia da Literatura Brasileira.* 5 vols., 3rd ed. Rio 1943	13.00
SANTOS, A. LOPES DOS.—*Dicionario Popular Ilustrado da Lingua Portuguesa.* 2nd ed., cloth. Sao Paulo 1939	2.00
SANTOS, E.—*Passaros do Brasil.* (Vida e costumes.) Ill., cloth. Rio 1940	4.00
SCHMIDT, M.—*Estudos de Etnologia Brasileira.* Tr. C. Baratz Cannabrava. Ill. Sao Paulo 1942	5.25
SPITZER, C.—*Dicionario Analogico.* Thesouro de vocabulos e phrases da lingua portuguesa. Cloth. Porto Alegre 1936	2.75
VARGAS, G.—*A Nova Politica do Brasil.* Vols. 1-9 (1930-1943). Rio 1938-1943	13.00
VERISSIMO, E.—*Musica ao Longe.* Romance. Porto Alegre 1943	1.00

The above books are a few of the titles available from our large stock of books from Brazil. Latest complete catalogue of books in Portuguese will be sent upon request.

G. E. STECHERT & CO.

(Alfred Hafner)

31 East 10th Street. New York 3, N. Y.

XUM

XUM

MEMBERS AND SUBSCRIBERS

THE *Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* was organized in 1938 in order to advance the study of Iberoamerican Literature, and to intensify cultural relations among the peoples of the Americas.

To this end, the Institute publishes three times a year the REVISTA IBEROAMERICANA, and it maintains Standing Committees to facilitate: the coordination of linguistic and literary research; the preparation of bibliographies; the exchange of teachers, students and men of letters and sciences; the creation of chairs of Iberoamerican Literature in the Universities of the United States, and of chairs of North American Literature in the Universities of Iberoamerica; and the printing of notable works by Iberoamerican authors —in their original language or in English translation— and of works of erudition and text books for teaching.

Members of the Institute meet every two or three years, and are of two categories: *regular members* who pay $4.00 yearly, and *Patron Members* who pay a minimum of $10.00 yearly.

Institutions such as universities, libraries and colleges will become *subscribers* (at $4.00 a year), or *Subscribing Patrons* (at a minimum of $10.00 a year) without holding membership in either case.

Regular members and subscribers receive the REVISTA IBEROAMERICANA free, but *Patrons* (whether members or subscribers) receive in addition all the publications of the Institute, such as the CLASICOS DE AMERICA, the MEMORIAS of the Congresses, the COLECCION LITERARIA, etc., and their names will be printed in the REVISTA IBEROAMERICANA at the end of each year.

NOTICE

We hope that you will become a member of the Institute, and if you cannot become one of its **Patrons** we urge that you obtain a **Patron Subscription** for your school library, which will then receive the full cultural benefit of all our publications. Let us count upon your cooperation.

Name of regular member or subscriber ($4.00).....

Name of Patron Member or Subscriber ($10.00).....

Address in full.....

Please make your checks payable to the **Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana** and mail all your dues to the Treasurer, Nina Lee Weisinger, University of Texas, Austin, Texas.

XUM

SOCIOS Y SUSCRITORES

EL *Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* se organizó en 1938 con el fin de adelantar el estudio de la Literatura Iberoamericana, e intensificar las relaciones culturales entre todos los pueblos de América.

Para lograr este fin, el Instituto publica tres veces al año la REVISTA IBEROAMERICANA, y mantiene Comisiones Permanentes encargadas de facilitar: la coordinación de investigaciones lingüísticas y literarias; la preparación de bibliografías; el intercambio de profesores, estudiantes y hombres de letras y de ciencias; la creación de cátedras de Literatura Iberoamericana en las Universidades de los Estados Unidos, y la de cátedras de Literatura Angloamericana en las Universidades de Iberoamérica; y la edición de obras notables de autores iberoamericanos en el idioma original o en traducción inglesa — y la de obras de erudición y textos de consulta y de enseñanza.

Los socios del Instituto se reúnen en Congresos, cada dos o tres años, y son de dos categorías: el *socio de número,* cuya cuota anual es de *cuatro dólares* en los Estados Unidos y de sólo *dos dólares* en los demás países; y el *Socio Protector,* cuya cuota anual mínima es de diez dólares.

Las bibliotecas, universidades, colegios y demás instituciones que, sin ser socios, sí favorecen al Instituto, se dividen en dos categorías: el *suscritor corriente,* cuya cuota anual es de *cuatro dólares* en los Estados Unidos y de sólo *dos dólares* en los demás países; y el *Suscritor Protector,* cuya cuota anual mínima es de *diez dólares.*

La REVISTA IBEROAMERICANA se sirve gratuitamente a todos los socios de número y a los suscritores corrientes del Instituto, pero tanto los *Socios Protectores* como los *Suscritores Protectores* reciben, además de la revista, otras publicaciones del Instituto, tales como los CLASICOS DE AMERICA, las MEMORIAS de los Congresos, la COLECCION LITERARIA, etc., y sus nombres se publican en la REVISTA IBEROAMERICANA al fin de cada año.

ADVERTENCIA

El Instituto invita encarecidamente a quienes simpaticen con los fines que persigue, a que se hagan cuanto antes, ora socios, ora Protectores de él. Quienes así lo apoyen deben enviar la cuota anual **por adelantado** (y quienes quieran obtener sus publicaciones, el precio respectivo), en forma de giro postal o bancario, **pagadero a la orden del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana y dirigido a la Tesorera, Nina Lee Weisinger, University of Texas, Austin, Texas, pues ella y sólo ella es quien se encarga de sus finanzas.**

La REVISTA IBEROAMERICANA establecerá un limitado **número de canjes** con las publicaciones análogas, cuando así lo solicite por escrito.

Revista Iberoamericana

Organo del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana

Publicación a cargo de:

Carlos García-Prada: Editor en Jefe
Universidad de Washington, Seattle, Wash.

Francisco Monterde: Director Técnico
Universidad Nacional de México, México, D. F.

Coeditores:

John E. Englekirk
Coordinador de Asuntos Inter-Americanos
Commerce Building, Nº 7718
Washington, D. C.

Henry A. Holmes
College of the City of New York
New York, N. Y.

Gilberto González y Contreras
Prensa Indoamericana, Apartado Nº 1229
La Habana, Cuba

Raimundo Lazo
Universidad de La Habana
La Habana, Cuba

E. Herman Hespelt
New York University
New York, N. Y.

Sturgis E. Leavitt
University of North Carolina
Chapel Hill, N. C.

Concha Meléndez
Universidad de Puerto Rico
Río Piedras, P. R.

XUM

Mesa Directiva del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana
(1942-1945)

PRESIDENTE

Arturo Torres-Rioseco, University of California, Berkeley, Cal.

VICEPRESIDENTES

R. J. Spell, University of Texas, Austin, Texas.
Raimundo Lazo, Universidad de La Habana, La Habana, Cuba.
Mariano Picón-Salas, Embajada de Venezuela, Washington, D. C.

SECRETARIA

Dorothy Schons
University of Texas, Austin, Texas.

TESORERA

Nina Lee Weisinger
University of Texas, Austin, Texas.

DIRECTOR DE PUBLICACIONES

Carlos García-Prada
University of Washington, Seattle, Wash.

DELEGADOS

Julio Jiménez Rueda y Miguel N. Lira, *México*; Roberto Brenes-Mesén, *Costa Rica*; L. E. Nieto Caballero, *Colombia*; Arturo Uslar Pietri, *Venezuela*; Augusto Arias y Abel Romeo Castilla, *Ecuador*; Estuardo Núñez, *Perú*; Fernando Díez de Medina, *Bolivia*; Alberto Zum Felde, *Uruguay*; William Berrien, *Brasil*; Raimundo Lida, *Argentina*; Raúl Silva Castro y Norberto Pinilla, *Chile*; David Vela, *Nicaragua*; Catalino Arrocha, *Panamá*.

COMISIONES PERMANENTES

I. Sección de Coordinación de Investigaciones Lingüísticas y Literarias:
Presidente: E. K. Mapes, State University of Iowa, Iowa City, Ia. Vocales: L. B. Kiddle, Julio Jiménez Rueda, Eduardo Neale Silva, Raúl Silva Castro.

II. Sección de Bibliografías:
Presidente: Ernest A. Moore, University of North Carolina, Chapel Hill, N. C. Vocales: Madaline Nichols, Ralph Warner, Fermín Peraza Sarausa, C. K. Jones.

III. Sección General de Publicaciones:
Director: Carlos García-Prada, University of Washington, Seattle, Wash. Vocales: Sturgis E. Leavitt, Angel Flores, L. B. Kiddle, John E. Englekirk.

SUBCOMISIONES

Revista Iberoamericana, Carlos García-Prada, Editor en Jefe.
Clásicos de América, Carlos García-Prada, Editor; Coeditores, Arturo Torres-Rioseco, William Berrien y Mariano Picón-Salas.
Obras de Altos Estudios Literarios y Lingüísticos, Editor, Sturgis E. Leavitt; Coeditores, Otis H. Green, Irving Leonard, Astrojildo Pereira y Pedro Henríquez Ureña.
Traducciones: Angel Flores, Editor; Coeditores: Harriet de Onís, Katherine Anne Porter, Duddley Poore y G. W. Umphrey.
Diccionarios: Editor, L. B. Kiddle.

IV. Sección de Intercambio Cultural:
Presidente: John A. Crow, University of California, Los Angeles, Cal.
Vocales: Lawrence Dugan, Concha Romero James, Alberto Lopes y William Berrien.

Esta Revista aspira a constituir, gradualmente, una vital representación de los grandes valores espirituales de la creciente cultura iberoamericana.

Sus directores, así como el Instituto, quieren hacer vivo el lema que cifra el ideal de su obra: A LA FRATERNIDAD POR LA CULTURA.

Se reflejará en sus páginas una clara imagen del pensamiento de Iberoamérica.

XUM

SUMARIO

ESTUDIOS

RAFAEL MAYA: Elogio de Guillermo Valencia . 9

HENRY A. HOLMES: Ildefonso Pereda Valdés y su libro "Negros esclavos y negros libres" . . 21

JULIETA CARRERA: Tres poetisas argentinas . . 31

ETHEL KURLAT: Max Dickmann: el novelista y el hombre 49

NORBERTO PINILLA: Un poeta romántico chileno 57

A. ORTIZ-VARGAS: Perfiles angloamericanos: Eugene O'Neill 61

ENRIQUE NARANJO MARTÍNEZ: Cunninghame Graham 103

LUIS FABIO XAMMAR: El terremoto en la literatura peruana 107

LUIS MONGUIÓ: Recordatorio de Ricardo Jaimes Freyre 121

RESEÑAS

NICHOLSON B. ADAMS: *Faust*, por Estanislao del Campo 135

ENRIQUE DÍEZ-CANEDO: *The Epic of Latin American Literature*, por Arturo Torres-Rioseco 137
MARTIN E. ERICKSON: *Literatura guatemalteca*, por David Vela 140
GASTÓN FIGUEIRA: *Coplas argentinas*, por Germán Berdiales 143
————. *Aquella noche de Corpus*, por Mateo Booz 144
————. *Canto a Montevideo*, por Sara de Ibáñez 145
JORGE FUENZALIDA PEREYRA: *Ranquil*, por Reinaldo Lomboy 146
GILBERTO GONZÁLEZ Y CONTRERAS: *Entrada en la modernidad*, por José Gabriel 148
————. *Los días obscuros*, por Ethel Kurlat . 149
————. *Coplas*, por Antonio de la Torre . . 151
————. *Escritores iberoamericanos de 1900*, por Manuel Ugarte 152
————. *Música del más allá*, por Alberto F. Urrutia 154
————. *La literatura social en la Argentina*, por Alvaro Yunque 156
EDNA L. FURNESS: *Río Grande to Cape Horn*, por Carleton Beals 157
J. M. GONZÁLEZ DE MENDOZA: *Novelistas hispanoamericanos*. Prólogo y selección de Francisco Monterde 159
FÉLIX LIZASO: *José Martí*, por Ofelia M. B. de Benvenuto 160
JOSÉ NUCETE-SARDI: *Relación muy breve y elogiosa de la vida y la obra de Garcilaso Inca de la Vega, primer escritor criollo del Perú*, por Casto Fulgencio López 161

XUM

CARLOS TOLEDO LEDUC: *Archipiélago*, por Ricardo Rojas 162
CARLOS VARELA AVELLANEDA: *La crisis espiritual y el ideario argentino*, por Saúl Taborda 162
AGUSTÍN YÁÑEZ: *Bello*, por Gabriel Méndez Plancarte 163

BIBLIOGRAFIA

ERNEST RICHARD MOORE: Bibliografía de Ignacio Rodríguez Galván 167

COLECCION LITERARIA

SANTIAGO ARGÜELLO: Su poesía y él . . . 193
35 poemas de Rafael Arévalo Martínez . . . 201

VOL. VIII. México, D. F., 15 de mayo de 1944. Nº 15

ESTUDIOS

Elogio de Guillermo Valencia

(Discurso pronunciado en el cementerio de Popayán.)

EL "Club Popayán" me ha hecho el honor de invitarme a que cumpla en nombre de sus socios y en el de la sociedad toda de Popayán, este fúnebre rito. Hemos llegado por fin a este apacible retiro, sombreado de árboles vetustos que decoran, desde hace siglos, nuestra campiña geórgica, a entregarle a la tierra los despojos mortales de Guillermo Valencia. El hecho es aterradoramente sencillo. El grande hombre ha muerto, doblegándose también a la ley inexorable, y esta tierra que recibió a sus padres, la misma que cubre el cuerpo de su esposa, aquella debajo de la cual duermen casi todos sus compañeros de generación, se abre ahora para darle el último asilo, y cobijar perpetuamente sus huesos. Bendigamos a la Providencia que le concedió el favor dulcísimo de morir en el lecho de sus antepasados, a la sombra de la propia casa, rodeado de los objetos que embellecieron su vida y de las preseas heráldicas que testimoniaron su glorioso fin de caballero cristiano: y bendigámosla igualmente porque esa circunstancia nos ha permitido sepultarlo aquí, en familia, sin ceremonias fastuosas, pero magníficamente envuelto en esta nube de suspiros, traído en hombros de esta multitud sollozante, seguido de miles de corazones que ven desaparecer con Guillermo Valencia

XUM

al centinela espiritual de la ciudad, y al depositario de sus más puras y venerables tradiciones.

Digan otros lo que esta muerte significa para la república; digan, igualmente, la pérdida que han experimentado las letras americanas. Ensalcen unos al político de carrera deslumbrante, otros al parlamentario famoso, aquéllos al polemista aguerrido, éstos al jefe de una colectividad política. Yo quiero referirme exclusivamente al duelo de Popayán, y cerrando los ojos ante el vastísimo panorama que abarcó la actividad humana de Guillermo Valencia, considerarlo como al payanés auténtico, y hacerme eco de la enorme aflicción que experimenta la ciudad.

Esta flaqueza humana tiene a veces intuiciones extrañas que revelan un sentido más recóndito de las cosas. Una de ellas es la de confundir la inmortalidad del espíritu de un hombre con la vaga ilusión de que su presencia corporal habrá de ser permanente. ¿Quién soñó nunca, decidme, con la amarga realidad que estamos viviendo? ¿Quién pudo pensar jamás que Guillermo Valencia dejaría de ser el varón arrogante, de paso firme, de inconfundible silueta, a quien todos nos acercábamos con entera confianza, pero sintiendo al mismo tiempo el prestigio de aquella atmósfera extraña que parecía rodearlo, y que lo ofrecía a nuestros ojos en una especie de perspectiva histórica? ¿Quién pudo sospechar que se callaría para siempre aquella voz tan familiar a nosotros, siempre cordial y viva en la conversación amistosa, pero tan resonante y firme cuando la animaba el dios de la elocuencia? Todo eso ha desaparecido, y ni el bronce que venga ahora a devolvernos artísticamente la figura del gran poeta, ni las medallas que graben su perfil arrogante, ni las líneas y los colores que pretendan restaurar su enérgica y amplia fisonomía, nada podrá ya darnos la imagen real y tangible de este Guillermo Valencia que se lleva consigo aquel aire personal, aquel sello característico, aquel carácter inconfundible en que residían lo sugestivo y cambiante de su persona humana, y que será en vano reclamar ya a los pobres medios de que el arte se vale para animar las sombras del sepulcro.

Recordadlo, pues, payaneses que me escucháis; recogeos espiritualmente dentro de vosotros mismos, y, artífices de un arte más puro que todas las representaciones plásticas, delinead en vuestra conciencia aquella fisonomía y aquel perfil, para que Guillermo Valencia viva en vosotros, se alimente de vuestra sangre y su imagen se confunda con el más profundo reflejo de vuestras propias esperanzas.

Esa es la inmortalidad que él hubiera reclamado, y yo estoy seguro de que interpreto uno de sus más íntimos y secretos anhelos. Vivió lo suficiente para comprender todas las vanidades de la gloria; supo, como Lucrecio, qué áspera amargura reside en el fondo mismo de los placeres; fué alabado hasta la exaltación, y sin duda comprendió cómo el mezquino interés deslucía frecuentemente aquellas fanáticas demostraciones; sintió, como un viento épico, el fragor de las multitudes que lo aplaudían y advirtió, desde luego, lo tornadizo de los entusiasmos populares; tuvo aduladores a quienes menospreciaba, por descubrir los ocultos resortes de la lisonja, y adversarios a quienes admiró a causa de la rectitud de sus intenciones; ocupó cargos de extraordinaria preeminencia, hasta los cuales le llegaba el eco de las grandes miserias humanas, y entre la pompa de las fiestas y el resplandor de las apoteosis no dejó de adivinar esa parte imprescindible de pequeñez que suele acompañar a todos los despliegues de solemnidad. La misma gloria literaria, que tanto lo sedujo en su juventud, quizás le fuera indiferente en los graves años de su madurez intelectual. Proclamado como maestro del más aristocrático decir castellano, se vió atacado en diferentes ocasiones con acerba injusticia, circunstancia que, posiblemente, le hizo contemplar como siempre engañoso el resplandor del Olimpo, y digna de poco crédito la eterna sonrisa de las Gracias. Agobiado de laureles, advirtió cómo las hojas gloriosas se marchitaban sobre sus sienes para dejar limpia y desnuda la inevitable espina que acecha debajo de la rama simbólica. Había visto, en los caminos de su estirpe, lápidas ya borradas, medallones confusos, y en las amplias vías del tiempo, libros despedazados y monumentos sin nombre, por manera que no fiaba mucho en la llamada inmortalidad, y antes bien consideraba que el polvo y la lluvia son los amos del mundo, y los únicos dioses encargados de escribir la historia de los hombres. Era, pues, un hombre maduro por la experiencia, avezado a los contrastes, producto de las más crueles antítesis vitales. Sin poder figurar entre los pesimistas o amargados, de todo ese conflicto de circunstancias había extraído su propia filosofía de la vida que, en último análisis, se reducía al conocimiento de los hombres, y a la conciencia de lo que él mismo llamó las "ironías de la historia universal". En tales circunstancias es natural que Guillermo Valencia, próximo a franquear el umbral de lo eterno, volviéndose mentalmente hacia sus conterráneos, sólo les pidiese la única ofrenda digna de la solemnidad de aquel momento: conservar su recuerdo con

XUM

inalterable cariño. Ambición filial, deseo de enamorado, casi capricho de niño; pero debemos recordar que el hombre baja al sepulcro como a una nueva cuna, y que es allí donde vuelve a necesitar de esos pequeños e inmortales agasajos que sólo dan las madres. La vida otorga victorias, y Guillermo Valencia las tuvo resonantes; la vida concede premios, y Guillermo Valencia los conquistó magníficos; pero la muerte sólo quiere cuidados íntimos y arrullos susurrantes. Vamos a tenerlos, de ahora en adelante, con este niño inmortal que nace ahora en la tumba, para desvelo perpetuo de la ciudad. Fuera de aquí, en el recinto de las plazas, los arcos y las columnas que testimonien el valor de este hombre. Fuera de aquí, en el ambiente de las academias, el atildado panegírico que exalte su dón poético, su extensa y variada sabiduría, su virtud asimiladora. Fuera de aquí, bajo la cúpula del parlamento, el recuento de sus triunfos políticos, de sus gestiones diplomáticas, de su oratoria deslumbrante. Aquí, en este geórgico cercado donde duermen tantas generaciones de hombres buenos, no lejos de nuestro río paternal, aquí sólo palabras de amor, promesas de fidelidad a su recuerdo, actos de contrición por no haberlo admirado bastante, llanto por las ingratitudes de que fué víctima, reconocimiento explícito de su grandeza, cancelación de toda deuda pendiente con su gloria, votos sinceros por la perpetuidad de su obra, juramento de defender su legado espiritual, y propósito inquebrantable de amar a la ciudad como él la amó, de acrecentar su renombre, como él supo acrecentarlo, de respetar su pasado, como él lo respetó siempre, y de celebrarla habitualmente en el valor de sus hijos, en el mérito de sus ciudadanos, y en la creciente virtud y poder de sus generaciones futuras.

¡Qué síntesis tan indestructible forman Guillermo Valencia y la ciudad de Popayán! Allí estaba ella, en su trono de piedra, rodeada de suaves pirámides de verdura, forjadora de centellas y madre de las más puras brisas, engendrando sin descanso hombres para el trabajo y para la guerra, para la cátedra y para la tribuna, para el santuario y para la plaza; pero le faltaba el varón que resumiese su genio y su historia en una síntesis diamantina, y volteando entre los dedos el gigantesco prisma, arrancase de cada faceta un resplandor desconocido. Y llegó Guillermo Valencia. Popayán lo había preparado en sus sapientísimos claustros, poniendo en sus manos el maravilloso instrumento del estilo, y le había dejado recorrer las épocas clásicas de la historia humana, habituando su inteligencia no sólo

a la contemplación de las cosas bellas o heroicas, sino también a la interpretación de los acontecimientos y al escrutinio riguroso del espíritu de las edades. Además, le había ofrecido la perenne lección de claridad que se desprende de sus campos y que emana de la misma ciudad, pequeña, simétrica y rectilínea, propia para dar albergue a un pueblo estudioso, y a familias de hidalgos tradicionalistas, que vivían clásicamente, y clásicamente se extendían en sus lechos a la hora del trance inexorable. Le había presentado los vastos panoramas de su historia, los apacibles rincones de su leyenda, los vericuetos de sus crónicas. Todo eso lo había asimilado el novel artífice, fuera de la enseñanza no menos activa de los libros, leídos con apasionada delectación y de tan formidable conjunto de causas universales y de motivos de significación local y hogareña, fué cuajando la obra de Guillermo Valencia, tan sorprendente para su tiempo, y tan perfecta para todas las edades.

Mas hay entre esos cantos de alabastro, surcados profusamente de vetas líricas que se abultan como venas de generosa púrpura, un poema que sobresale, y es el dedicado a Popayán. Bien valen cuatro siglos de guerrear y de sufrir, de enriquecerse y extenuarse alternativamente, de subir a la cumbre de las exaltaciones y bajar al abismo de la miseria, de ver sacrificadas generaciones enteras de hijos magnánimos, o enloquecidas otras por el vértigo del triunfo, cuando al final de tantas vicisitudes y contrastes encuentra una ciudad su propia gloria y su propio dolor convertidos en un monumento perenne, a donde acuden a descansar el genio de la historia y el ángel de la poesía, para dar testimonio eterno de la verdad y de la belleza, encerradas en aquella urna de bronce.

Y no contento Guillermo Valencia con haber ofrendado a la ciudad su clásico canto, todavía, más tarde, redobla la ofrenda, con un poema que parece desarrollo del anterior, pero escrito con un espíritu más libre y con más abierta inspiración. Me refiero a "Alma Mater". Si el primero nos ofrece la historia de Popayán en una serie de relieves marmóreos, el otro semeja un enorme fresco donde el artista hubiera agolpado, en grupos de soberbio escorzo, en planos de infinitas gradaciones, no ya la historia, sino la vida íntima de nuestra ciudad, hecha de afectos ignorados y de orgullos de casta, de esos que sólo se rememoran al calor del hogar, frente a los retratos familiares, para estrechar y revivir las tradiciones comunes. Ya veis,

XUM

hijos de Popayán, cuánto le debemos al incomparable cantor, y cómo nos va a ser difícil pagar tamaña deuda de gratitud.

Ah! Pero ya advierto que sí hay un modo decoroso de hacerlo, digno de este pueblo, y digno asimismo del grande hombre desaparecido. Es el estudio amoroso de su obra, excelso código de elegancia espiritual, que ha educado a muchas generaciones en el conocimiento de la belleza, y que, de hoy en adelante, debe ser considerado como la herencia literaria más preciosa entregada al cariño de las generaciones colombianas. No digo yo que necesariamente tengamos que seguir aplicando las formas estéticas que allí campean en la plenitud de su gracia, ni que los motivos que en *Ritos* se aprovecharon hace cincuenta años, continúen inspirando a los poetas nacionales. No. En toda obra artística hay una parte que caduca, porque respondía a las exigencias literarias de la hora en que fué creada, y una que perdura, bajo las especies de la eternidad. Sepamos discernir esta porción inalterable en la obra de Guillermo Valencia. Fácil os será entresacarla de aquella fábrica perfecta de su poesía, levantada sobre el panorama de la república como un templo de rigurosas proporciones, todo de oro y marfil, con pórticos abiertos hacia los cuatro horizontes del espíritu y creado por las brisas terrestres y las ráfagas del océano.

Consideremos, ante todo, esa noción de la belleza pura, incontaminada y eternamente joven, que es la enseñanza preliminar de *Ritos*, noción que no arranca ni de ésta ni de esa otra escuela literaria, sino del propio espíritu del autor. Si ha habido entre nosotros un "varón estético" ha sido Guillermo Valencia. El mundo, para él, sólo existió como belleza. A través del cambiante universo, a lo largo de la historia humana, en medio de los sucesos actuales, no hizo otra cosa que buscar los valores estéticos capaces de darle eternidad artística al complicado mecanismo de su visión personal. De tal siglo capta el escorzo heroico; de tal época, el barniz caballeresco; de tal personaje, el gesto estatuario; de tal cultura, la proyección plásticamente decorativa. Para Valencia, conocer fué sentir; pero sentir con alma múltiple, alma de gentil y de cristiano, de refinado y de bárbaro, de sibarita y de estoico, de antiguo y de moderno. Su visión del mundo fué múltiple. El sol del conocimiento se reflejaba en su conciencia como la luz del firmamento en el agua, arrancando cabrilleos múltiples al maravilloso cristal, y haciendo chispear los diamantes líquidos con inesperadas irisaciones. De allí lo universal de

su obra, que al mismo tiempo que compendia todas las escuelas, desde la insinuación romántica hasta la sugerencia simbolista, resume todas las épocas del hombre, desde la etapa actual caracterizada por los conflictos sociales, hasta el final desastre del universo. En el orden de las sensaciones, igual gama cambiante. Aquí, suavidades de terciopelo, molicies de regazos profundos, donde se duerme al lado de la muerte, morbideces de sedas y de encajes sobre el lánguido misterio de la carne humana; allá rasgos violentos, ariscos aspectos del alma, violencia de pasiones en que se glorifica el triunfo de la muerte, la ruidosa victoria de la púrpura, el estrago de las espadas. Del madrigal a la epopeya, del florentino discreteo a la explosión tumultuaria, de la expresión sensual al conceptualismo platónico, eso es la obra de Valencia. Si le falta calor humano, en la acepción romántica del vocablo, es decir, como traslación de lo vital a lo estético, en cambio está animada de un alto y perdurable fuego intelectual, de una presión estética imponderable, todo lo cual la nutre de eternidad. Esa pureza en la expresión estética, y ese sentido universal de la vida y de la cultura, son la lección inmanente de *Ritos*, y aquello que, dentro de la cultura colombiana, debemos considerar como reflejo permanente de esta obra. Allí está la lección perdurable de Guillermo Valencia, y la enseñanza viva que seguirá fluyendo de esa cátedra de marfil, hoy enlutada. Ese es el aroma eterno que despedirá el ánfora de alabastro, que hoy hemos coronado de ciprés. Ese el murmullo que, al soplo de la muerte, seguirá dando la floresta de mirto y de jacinto donde habitaron tantas amables divinidades, donde nos fué dado contemplar tan blancos mármoles, unidos por festones tan gozosos, y saltar fuentes de zafiro que en lo más profundo de sus abismos solían reflejar la máscara eterna del hombre, labrada por el día y la noche. Ya no seremos convidados a esa fiesta de las formas vivas, a ese triunfo de las líneas armónicas, a esa epifanía del color, a ese vértigo de la danza. Todo ese mundo luminoso acaba de desaparecer al grito de esta tumba recién abierta, grito que nos recuerda cómo el evocador de tantas alegrías y sensualidades era en el fondo un cristiano viejo que sólo evocó a las Gracias antiguas para que fuesen derrotadas por las legiones del Calvario. He aquí que el templete gentílico se oscurece. Huyen, por todas partes, monstruos bicornes. Es que comienza a alzarse un tosco símbolo sobre la ruina de tan gentiles alegorías. Esa cruz que veo ahora dominará siempre sobre la memoria del poeta desaparecido, porque

XUM

nunca se apartó de su lado, y porque su verdadera gloria como poeta y como hombre no consiste en haber ascendido hasta el Olimpo sobre los remos de un águila, sino en haber bajado al sepulcro amorosamente unido a esos dos maderos sangrientos.

A esa lección de belleza juntó Guillermo Valencia el ejemplo no menos hermoso de su propia vida. El arquitecto de tan hermosas fábricas verbales, se construyó primero a sí mismo con disciplina ejemplar. Su estética no fué más que un trasunto de su moral individual. Pulcritud en la obra y pulcritud en la conciencia. Armonía en los versos y armonía en la vida. Elegancia en las combinaciones métricas, y elegancia en todos los actos públicos. La obra y el artista fueron una misma cosa. A la calidad del metal respondía la elegancia del molde. Sólo así se explica la continuada perfección de su obra que no decae, ni se vulgariza ni se abaja, porque no era una creación extraña a la ética de su autor, sino la consecuencia de una doctrina que comprendía por igual al literato y al hombre. Así como Guillermo Valencia escogió adjetivos insustituibles para esmaltar sus versos, de esta manera escogió virtudes patricias para decorar su existencia. Su estética no tuvo caídas, porque tampoco las tuvo el ciudadano. Es necesario afirmar aquí que muchas de sus fallas que se advierten en la estructura íntima de una obra de arte, son pecados y deficiencias del hombre, que van a lesionar a los hijos de su espíritu. Un verso desquiciado, una estatua sin proporciones, un lienzo ingrato, indican vacíos de la inteligencia, y deformidades de la mente, antes que falta de técnica artística o de inspiración personal. Nada de eso acontece tratándose de Guillermo Valencia. Vivió su propia estética, así como vivió su religión y vivió su credo político. Y todo esto lo vivió con pasión exaltada, no con frío amor de intelectual o con equidistante cariño de erudito. En sus poemas de mayor tersura marmórea se adivina, sin embargo, al hombre fervoroso por las ideas, sediento de sabiduría, curioso de la historia y de la naturaleza. La misma briosa agilidad con que supo defenderse muchas veces de la ceguera o de la mala voluntad conjuradas contra su obra o contra su persona, indica que debajo de ese parnasiano al parecer impasible, ardía la voluntad de un hombre plenamente convencido de sus fines espirituales, y poseedor de una fe, que en contacto con la hostilidad ajena, se inflamaba y desataba en haces de centellas. Con igual pasión profesó sus creencias religiosas, que no confundió con sus aficiones de erudito, y con no menos ardor supo defender sus convicciones polí-

ticas, concitando contra sí la animadversión pública, muchas veces, y en otras, la ira desatada de grandes y de temibles contendores. Pero nada de eso lo arredraba. La historia de sus luchas en el parlamento y en el periodismo es la historia de un alma fervorosa y de una inteligencia convencida, que disponía de todos los recursos de la dialéctica, de la ironía y de la oratoria para sostener y defender lo que él estimaba justo, santo o patriótico. Al periodismo llevó Guillermo Valencia, no sólo el caudal de sus conocimientos, que eran casi universales, sino ese dón suyo del humor, de la gracia y de la caricatura, que lo hicieron temible y sin rival. En la tribuna parlamentaria fué siempre grande, y en algunas ocasiones fué la representación misma de la patria, que parecía hablar por sus labios con voz en que se mezclaba la majestad de los siglos y el veredicto justiciero de los sepulcros. Sí; porque la patria se hizo carne en Guillermo Valencia. Cuando se alzaba en la tribuna, ella resplandecía detrás del fulgurante orador, como un arcángel armado de cuatro pares de alas armónicas que, al mismo tiempo que parecía confirmar los severos dictámenes de aquella boca elocuente, iba ordenando las imágenes y las cadencias, prestando luz a las palabras, desenvolviendo como caudas de oro los períodos, y suministrando a aquella garganta de cristal una sinfónica abundancia de notas, como la que hay en el mar o en la selva. Qué excelso se mostró Guillermo Valencia al evocar a nuestros próceres. Descendiente de muchos de ellos por la sangre, semejante a muchos de ellos por la gestión pública y el desvelado patriotismo, no tuvo más trabajo que consultar su propia conciencia para resucitarlos históricamente; y ahondar en su propio pasado nobiliario y en los abismos de su talento, para darnos aquellas imágenes que rivalizan con la vida misma; así es de fuerte su evocación, así es de precisa la línea que los restituye a la realidad de la existencia, así es de luminoso y exacto el ambiente que envuelve esas figuras devueltas al gesto y al movimiento por la magia exclusiva del verbo. Bolívar, sobre todos los hombres nuestros, fué la adoración de Guillermo Valencia. Supo compenetrarse con la obra y con el genio del Libertador de manera milagrosa, y de allí que sus páginas históricas sobre el grande hombre de América tengan algo de pindárico, al mismo tiempo que de escrupulosamente episódico. No lo cantó en verso, como Caro o como Silva; pero su discurso sobre el Padre de la Patria vale por un largo e inspiradísimo poema, de medida tan libre como la acción de aquel héroe, de inspiración tan sostenida

XUM

como la trayectoria de aquella espada infatigable que nos dejó cercada de relámpagos la libertad de un continente.

Pero me he salido de mi propósito inicial que fué, exclusivamente, traducir el duelo de Popayán en esta hora fúnebre. Cuántos recuerdos nos deja el cantor de la ciudad esparcidos por estas calles y estas plazas. Aquí consagró un bronce que desde entonces vivió doble existencia: la que le infundió el escultor y la que supo darle el poeta con su palabra; más allá escribió una lápida con ese estilo suyo tan sentencioso, tan sabio; aquí restauró una inscripción, después de erudito trabajo; en tal sitio hizo clavar una piedra conmemorativa; en tal otro ordenó que se colgara el retrato de un personaje que fué prez de la ciudad. En fin, por todas partes nos encontramos las huellas de aquella acuciosa actividad de historiador, de patriota, de payanés intransigente. Sobre cada muro veremos recortada su silueta arrogante; de cada rincón oiremos salir su voz timbrada y unciosa, que era el encanto de todos; en cada hora del día parecerá-nos escuchar aquellas largas, amenas y sapientísimas disertaciones, que nada tenían de pedantesco ni de simulado, porque fluían naturalmente de los inexhaustos veneros de una inteligencia pródiga, de una imaginación caudalosa, de una memoria realmente incomparable. Si alguien pudo transladarnos, sin hipérbole, a los tiempos de la risueña Hélade, por su sereno discurrir sobre todas las cosas del cielo y de la tierra, fué Guillermo Valencia. El mismo ambiente de su ciudad natal parecía envolverlo en esa atmósfera diamantina que glorificó los pórticos de Atenas: y su ademán amplio y severo reconstruía, a nuestra imaginación, un ambiente de estatuas y de columnas que Guillermo Valencia iba poblando con todas las ficciones del Sueño y todas las imágenes de la Realidad, entre el balanceo de los laureles fragantes y el estremecimiento de la tierra joven, coronada de espigas. Nuestra ciudad sólo pudo brindarle sus caserones castizos y sus calles bien anchas; su honrada pobreza de villa antañona y sus pintorescas leyendas; pero cómo dignificaba él todo eso con sólo pasear a la sombra de estos aleros musgosos o frecuentar nuestras abiertas plazas. No... no era un griego entonces, sino un hidalgo español acogido al silencio de una ciudad monástica, después de una vida de bravas luchas y de singulares trances. También lo veíamos así, envuelto en su capa española, y solíamos seguirlo con la mirada, como a una sombra ascética de la España medioeval, hasta que trasponía el umbral de su ilustre casona, con escudo de piedra y patio de

amplias losas bordeadas de violetas. ¿Y quién no le contempló, decidme, en el recinto de su amplísima y rica biblioteca, entre murallas de libros, como el habitante un poco fantástico de esa ciudad muerta en apariencia, pero más viva que las ruidosas urbes en que se agitan los humanos? Allí estaba su imperio; esos eran sus verdaderos dominios. Paseaba por entre filas de volúmenes impresos como un capitán por entre los muros de una ciudad vencida. Las blancas páginas eran como largas vías internacionales, o como rutas oceánicas que le traían el tesoro espiritual de otras razas y de otros pueblos. Y él, en medio de aquel intrincado laberinto de negros renglones, sentía afluir a su cerebro la palpitación del universo, y siendo contemporáneo de todas las edades, y al mismo tiempo que huésped de la antigüedad, hijo complicado de la edad presente en el momento en que necesitaba vinculaciones de hombre con la tierra, y con el espacio, no era más que un colombiano auténtico, y en más limitada esfera, un payanés inconfundible. Así realizó este hombre el sentido universal de su existencia, como lo había realizado Goethe desde la corte de Weimar. Nada de lo que concierne al hombre le fué extraño; pero tampoco le faltó nada de lo que exige el concepto de colombiano, y mucho menos de lo que implica la legítima condición de hijo de Popayán. Desde su ventana colonial descubrió todos los horizontes de la historia. Le bastó empinarse en cualquier piedra de estas plazas para descubrir el Partenón y la cúpula de San Pedro. Tan maravilloso secreto sólo se lo otorgó el Genio pensativo que velaba en el recinto de su biblioteca, el Angel de los Libros, si así podemos llamarlo, tan semejante a esa figura alada del cuadro de Durero, que medita entre compases y filtros, con un león a los pies, y frente a la ventana por donde penetra la claridad del espacio. Hermoso símbolo de la inteligencia humana, dueña de la fuerza y del cálculo, del espacio y del tiempo, y no obstante triste, porque el propio pensamiento es una limitación, y las fronteras del saber son la cárcel del alma.

Ahora comprendo que todas estas evocaciones, por sinceras que sean, aparecen como sombras vanas ante la realidad increíble de esta muerte. Esa urna, sellada para siempre, nos roba la parte más gloriosa de nuestra historia, se lleva la mejor empresa de la ciudad, y reduce a polvo el más alto orgullo de nuestra gente. Duerme en paz, ¡oh Maestro magnífico!, en esta tierra de entrañas perfumadas, acostumbrada a recibir, desde hace siglos, semillas y canciones, en esa doble primavera de las flores y de las almas, que aquí tiene su asiento.

XUM

Tú celebraste este pequeño reino geórgico no como el Virgilio campesino de los ganados y de las mieses, sino como un patricio portador de la lira para quien la tierra no era sólo la madre de las cosechas, sino la generadora de las estirpes tradicionales, y la fecunda nodriza de todas las virtudes nobiliarias. Ahora vas a integrarte a ella y a revolver tus huesos con los de aquellos varones que te precedieron en la lucha, en el mando, en la hidalguía, en la inspiración. Si ya la historia había comparado tu genio poético con el de Arboleda, ahora la tierra va a mezclar tus despojos con las cenizas del cantor de Pubenza y a darnos, en estupenda síntesis, un símbolo apropiado debajo del cual puede ampararse toda nuestra historia. Descansa en paz, ¡oh Maestro glorioso!, en el verde regazo de este valle por donde desata su corriente tu Cauca siempre amado, el espumoso río que después de haber cercado tu casa señorial de caballerescas leyendas, va a engendrar ahora todas las mitologías que transfiguren tu nombre, entregándolo al recuerdo de las generaciones venideras cada vez más rico de luz, cada vez más cargado de atributos poéticos, cada vez más glorioso en la noche de los tiempos, cada vez más claro en el amanecer de las edades. Descansa en paz, ¡oh Maestro inolvidable!, entre el gemir de tu pueblo, el perpetuo luto de estos hogares, y la eterna elegía de los robles que te dieron su sombra, cuando pasabas al amparo de sus ramas como un Orfeo cazador y músico, alternando el venablo con la cítara. Que nadie descuelgue tus armas, que nadie ose mover tu pluma del sitio en que la dejas clavada para la eternidad, y que el Angel del Señor, en cuyos brazos te dormiste con serena resignación, vigile tu sepulcro y ampare esa lira de oro en la cual resonó cierta vez, con eco inmarcesible, esta sola palabra: Jesucristo.

RAFAEL MAYA

Ildefonso Pereda Valdés y su Libro "Negros Esclavos y Negros Libres"

LA voz de Pereda Valdés está muy lejos de ser desconocida entre las que se han alzado para describir el estado pasado y presente del negro en la América del Sur. De modo que cuando el lector se da cuenta de la aparición de otro libro de este distinguido uruguayo, puede recibir la impresión de que está en presencia de otra polémica, sea en prosa o en verso. Tal impresión no sería del todo exacta, porque tenemos aquí no una obra netamente polémica ni netamente sociológica, antes bien, una combinación de crónica, examen del archivo nacional en lo referente a los negros en el Uruguay, corrección a veces animada de observaciones hechas por otros autores, y por fin, alguno que otro pasaje apasionadamente defensor de la raza de color. Resulta un libro sumamente interesante que vale la pena examinar detenidamente, si bien se publicó en 1941 por orden especial del Presidente de la República Oriental.

¿Y quién es Ildefonso Pereda Valdés? A los que han seguido las actividades generales y muchas individuales del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, no habrá necesidad de decirles que es catedrático de la Universidad de Montevideo, y autor de muchísimos libros y aún más artículos sueltos, panfletos, discursos, etc. Cabe apuntar, en forma de prólogo, que estas obras —que le han merecido muchos honores, como ser socio de varias Academias e Institutos— revelan una cultura vasta y sumamente humana.

No sabemos con exactitud qué edad tiene Pereda Valdés, pero todo rasgo de la pluma que esgrime tan acertadamente para discutir cuestiones de crítica literaria o para defender a la raza afroamericana, manifiesta que no ha perdido nada de la energía ni del gusto

XUM

finísimo que lucía cuando dió a la estampa *La casa iluminada*, colección de poesías, en el año 1920. De veras aquella década de los 20 y tantos fué para el joven escritor su edad de oro poética: publicó en 1921 *El libro de la colegiala*; en 1926 *La guitarra de los negros*; en 1927 una antología, *La moderna poesía uruguaya*. Si bien esta obra es de sumo valor para el estudiante de la actual poesía uruguaya —realizándose en ella una fusión notable del catedrático de literatura y el poeta auténtico cuyos juicios merecen toda consideración—, quizá los lectores se detendrán más en *La guitarra de los negros:*

Hic sunt lacrimae rerum et corda mortalia tangunt.

Pero no fué la del año 1927 su primera experiencia en el arte delicado y difícil de confeccionar antologías: en 1926 hizo publicar una *Antología de la poesía negra americana*. Siguen otros libros de versos: *Raza negra*, 1929; *El romancero de Simón Bolívar*, 1931, y *Música y acero*, 1933. En los mismos años le interesaba el ensayo como forma literaria muy capaz de responder a las necesidades imperiosas de quien debe comunicar no sólo sentimientos, sino también preceptos a un público muchas veces tardo en prestar su atención. Así es que escribe *El arquero*, 1924; después, *El negro rioplatense*, obra tal vez sin rival entre las de Pereda Valdés por lo serio y desafiador que es el texto de esta docena de ensayos; y *Línea de color*, 1938.

Pero este paladín de las letras no se dedica tan sólo a la causa de los humildes morenos; en el año 1937 publicó en Montevideo su *Cancionero de la guerra civil española*, comprobante del hecho que ya torpe y tardíamente reconocemos aquí en los Estados Unidos: que los literatos sudamericanos se daban cuenta cabal de la derrota del mundo democrático en España, allá en los años en que los profesores de idealismo norteamericanos todavía se contaban entre los lotofagos.

Vemos pues que Ildefonso Pereda Valdés, cuando es "él", es un cincuenta por ciento poeta y otro cincuenta por ciento robusto defensor de buenas causas. El decir esto, es decir en resumidas palabras el argumento del presente estudio: en *Negros esclavos y negros libres* se muestra Pereda Valdés no archivista frío e impasible, sino vivo y convencido; no historiador solamente de datos estériles, sino defensor sincero de la humanidad escamoteada.

Esta feliz combinación de elementos imprescindibles para cualquier obra seria, fué saludada con entusiasmo por muchas autoridades sociológicas y etnológicas, entre los cuales citaré al doctor Fernando Ortiz, de Cuba, y al doctor Price Mars, de Haití, quien le escribió:

> Felizmente, hay bellos libros como los suyos que compensan nuestra incapacidad provisoria de desplazamientos, por la abundancia, la precisión y la veracidad de sus informaciones.

Y la inspirada poetisa Gabriela Mistral le juzga así: "Me interesan profundamente los negros. Ud. los entiende maravillosamente."

Pero, ¿por qué citamos a los críticos cuando tenemos presente en sus escritos la sangre misma, por decirlo así, de Pereda Valdés? Abriendo al azar el precioso libro *El negro rioplatense*, encuentro en la página 20 esta referencia conmovedora a Sor Juana Inés de la Cruz:

> Ella, que amaba al indio —y que lo cantó en sus versos—, ¿por qué no había de amar y cantar al negro, su hermano en el mismo dolor? . . . ¡Qué osadía, y qué coraje! Y la Inquisición la oye, y los mercedarios murmuran porque a ellos los alude, y los frailes tiesos y orondos toman nota de lo que la angelical criatura, tocada por la mano de la Poesía, dice con esa voz tan cálida, con ese fuego que une al cielo a la tierra, con esa voz tan cálida y tan queda.

¿Para qué citar más? Lector benévolo, con estas palabras tan pocas pero tan sugestivas, ¿no te hemos hecho penetrar en la noble alma de este poeta uruguayo?

Demos un vistazo a *Negros esclavos y negros libres*. Es libro de unas 172 páginas. Tiene catorce capítulos y un apéndice de copias de documentos históricos, citados en aquéllos, y de leyes y decretos referentes a los negros. Tratándose de una cosa humana, y por tanto ni simple ni rigurosamente ordenada, la obra no siempre se caracteriza ni por el orden ni por la sencillez. Sin embargo, en general sigue el orden histórico, y principia dando una breve relación de la llegada de los negros a las costas uruguayas. Era de suponer que este examen histórico trajera observaciones sobre el nefando tráfico de los negros del Congo y de Mozambique. De 1751 a 1810, entraron por el puerto de Montevideo unos 20,000 esclavos, "ya sea de tránsito o para aclimatarse en nuestra tierra". En la última fecha, la población de la ciudad se calcula en unos 14,000. A veces, dice Pereda Valdés, la raza negra formaba la tercera parte de la pobla-

ción de Montevideo. Cabe, pues, que el autor, y que nosotros mismos, nos preguntemos: primero, ¿qué tal era la sociedad que aceptaba este lastre como fenómeno natural e indiscutible?, y segundo, ¿cuáles eran las características del tráfico, semejantes, peores o mejores que las que acostumbramos achacar al sistema tal como se practicó en los Estados Unidos? Ni la primera ni la segunda cuestión ha escapado a la atención sagaz y moralizadora de Pereda Valdés, si bien es verdad que trata la segunda menos explícitamente de lo que yo hubiera deseado.

A decir verdad, difícil sería leer su capítulo interesantísimo "Costumbres de la colonia y síntesis de una sociedad esclavista" sin sacar la impresión de que se lee, en la obra actual, una crónica de la vida de los amos, y no de los esclavos. Es el retrato fiel e imparcial de un Montevideo donde había muy pocos libros, y donde la llegada de un viajero inglés o francés desconocido daba que hablar y conjeturar por horas sin fin. Otras diversiones eran las corridas, las riñas de gallos, algunas comedias, procesiones y bailes. Aquí se debe distinguir entre los lanceros y el minué de los aristócratas, y los *candombes* o antiguos bailes de los negros. Pereda Valdés muestra una singular pericia en su descripción de los bailes negros de hoy. Los acompaña con dibujos hechos por él mismo, en su libro *El negro rioplatense*. Pero es en su evocación de los *candombes* donde deja amplio curso a su veneración nostálgica de las cosas del pasado. También ilustra los bailes de esta clase con dibujos sencillos (p. 85). Del *candombe* dice lo siguiente:

> Más tarde el candombe y la semba representan la evolución de las danzas primitivas. En la semba y el candombe ya no se aprecia tanto el retorcimiento frenético de la primitiva danza africana: la lascivia y el frenesí han sido substituídas por la cadencia y el ritmo más lento. Porque el candombe no fué el "entrevero" que nos pintó el doctor Figari (aquí tenemos una de las correcciones ya referidas. —H.). Según la versión que hemos recogido de un moreno casi centenario, Juan Viera, que desempeña el oficio de lustrabotas en la esquina de las calles Agraciada y Castro, el candombe se desarrollaba con la siguiente coreografía:
>
> En la primera figura movimientos tiesos. Hombres y mujeres formaban dos filas: al lado una de otra. Las parejas iban formando eses. Entre tanto, el bastonero en medio de la sala impartía las órdenes. El Rey y la Reina permanecían sentados en el trono al frente del salón de baile; muy tiesos y orondos, saludaban a la concurrencia tomando muy a lo serio su papel de monarcas del candombe. El Rey

se levantaba, llamando al "Interino" (una especie de Virrey). Acompañaban al Rey los príncipes (probablemente sus hijos) como el mameto de las Congadas, sólo que estos príncipes no mueren al golpe del "tacape".

El Rey y la Reina salían después a bailar. En medio de la sala o a los costados sonaban los tamboriles.

El bastonero cantaba:

Tingo enungambá
saia do camino
que yo quiero pasá.

Los candombes se realizaban en salones cerrados; empezaban de tarde y terminaban a media noche.

¿No hay en estas líneas, sobre todo en la referencia al negro lustrabotas, algo así como un eco dulce, tierno e inolvidable del pasado montevideano? Su habilidad en sintetizar se revela en la alusión a un pasaje del autor peruano Bustamante, que se halla en el libro intitulado *Lazarillo de ciegos caminantes:*

. . . Se comprenderá la diferencia entre la vida y el vestir del caballero limeño y el rioplatense: "En el sombrero traía (aquél) una toquilla de cinta de la China y para asegurarla una gran hebilla de oro, guarnecida de brillante . . . La capa era de paño azul finísimo de Carcasona, con bordados de oro . . . La chaquetilla que le cubría las rodillas era de terciopelo azul con más de dos mil ojales y otros tantos botones de oro . . . La chupa . . . tenía unos bolsillos que en cada uno cabrían holgadamente mil piezas . . ."

El mayor lujo de nuestros señores esclavistas fué ostentar de cinco a diez esclavos a lo sumo. ¿Qué significa este lujillo ante el señor de la senzala que luce trescientos esclavos, o ante las religiosas de Córdoba que se hacen servir por igual número? (p. 74.)

Lo que a primera vista se nos antojó rencorcillo regional, se revela en una segunda lectura como castigo sutil, irónico, pero inexorable, de la sociedad esclavista.

Los turistas que —sin razón— han creído no descubrir en el Uruguay una clase media bien desarrollada, creerían ver apoyadas sus observaciones miopes en lo siguiente:

La clase media se fué desenvolviendo lentamente. El criollo por lo general fué poco afecto al comercio . . . Los pobres se dedicaban a faenadores, peones de estancia y cuando mucho calzaban de soldados . . . (p. 75.)

XUM

Y sigue el catálogo de datos económicos, aparentemente algo aburrido, cuando de repente dice nuestro autor:

> El pueblo no debió mejorar mucho en el vestir: ni su educación, ni su higiene y ni su salud preocupaban al Cabildo, que atendía con preferencia el interés de la clase alta y el cuidado de las calles principales *como ocurre aún en la actualidad*.

Por lo visto, a las viñetas del pasado de Montevideo suceden las del presente, y no enteramente satisfactorias!

Ahora, ¿cuál es el criterio de Pereda Valdés con respecto a la esclavitud en el Uruguay?

En primer lugar, no condena el sistema en forma limitada, aplicable tan sólo a las condiciones uruguayas. En la página 31, dice:

> La supuesta inferioridad de ciertas razas, como la negra, pudo ser otro motivo para justificar durante mucho tiempo una institución tan odiosa como la esclavitud. Hoy en día, con los mismos principios de inferioridades raciales, se somete a los judíos a una opresión degradante. La esclavitud en la antigüedad pagana conoció otro origen: la guerra, y en la época moderna se agregó otro motivo: la codicia de los traficantes que explotaron al esclavo negro como una mercancía con la tolerancia de naciones cristianas y civilizadas como Inglaterra, Francia, España y Portugal, que consintieron y estimularon el tráfico con sus colonias.

"¡Naciones cristianas civilizadas!" En cuatro palabras se condensa toda la condenación majestuosa de este espíritu justo y clarividente.

Sigue la exposición histórica del tráfico en el Uruguay, y siguen a intervalos regulares las expresiones de ira, que no son, sin embargo, explosiones, sino a menudo finas y discretas sugestiones de ironía: "Fernando el Católico tuvo sus escrúpulos" (p. 34); "tardío arrepentimiento fué el de Las Casas ante el sufrimiento de los esclavos!" (p. 34); "las primeras piezas de ébano" llama a los esclavos (p. 34); y dice que "el tráfico se convierte en un pingüe negocio". En la página 54 leemos: "A los que ocultaban a los negros huídos, si eran negros o mulatos se les castigaba con la pena de muerte; si españoles, el castigo era de destierro. Ejemplo de discriminación de razas que hace la pena siempre más severa para el negro, aun tratándose de individuos de la misma raza."

A este capítulo sobre discriminación racial le sigue otro sobre las leyes y códigos negros. Pero, ¡mucho ojo! Este autor humanitario

nunca pierde los estribos. Ahí donde se muestra más severo es precisamente donde se destaca mejor su sereno criterio de la justicia más absoluta. Y las páginas 56 y 57 son dignas de grabarse en letras de oro, siempre visibles para los que quisieran humillar a España con "leyendas", o como quiera que se les llame. Termina este bello pasaje así:

> No sabemos a ciencia cierta si estos principios (v. gr., humanitarios) se cumplieron en la práctica, o si quedaron en el papel como meras declaraciones platónicas. Las leyes se forjaban en España y se cumplían en las Indias, a muchas millas de distancia, y a menudo, en la misma travesía se deformaban al caer en manos de los ejecutores. Pero el hecho es que existieron tales necesidades y frente a una legislación bárbara y rigorista, surgió el principio de la equidad que suaviza la dura ley en la voluntad de los príncipes a quienes el espíritu cristiano que alentaba en sus confesores o consejeros, y a veces el mismo humanitarismo reformista, inspiró lenitivos a los males de una legislación medioeval y a una conquista violenta.

En este examen general, de poco servirían las condenaciones, ni de mucho más la justicia impasible, si no se les agregasen algunos atributos positivos. No olvidemos que el tema general de Pereda Valdés son "negros esclavos — *y negros libres*". El negro ha hecho su contribución a la gloria uruguaya, como lo demuestra nuestro autor en dos capítulos muy interesantes: "Resabios esclavistas y persistencia del espíritu colonial en los primeros tiempos de la independencia" y "Aporte del negro a nuestra formación nacional". Indudablemente, dice Pereda Valdés, el negro influyó en las costumbres de la época colonial; "como soldado, el aporte del negro fué más importante". Veamos qué ayuda valiosa prestó el humilde pardo Luna, asistente del general uruguayo Rivera:

> El general Rivera se encontraba en 1828 en Santa Fe; Rivadavia había decretado su prisión; falto de recursos y en situación angustiosa . . . su único compañero era su asistente el pardo Luna. Cierta noche cenaba Rivera con él y, perplejo, se preguntaba qué debía hacer. Luna le sugiere la idea de presentarse personalmente a Rivadavia para destruir con su presencia y su sinceridad acendrada, la urdimbre de intrigas que le habían tejido sus enemigos. Acepta la idea Rivera . . . pero surge una dificultad casi insalvable para realizar su proyecto de viaje a Buenos Aires: el dinero . . . Sus amigos se hallaban lejos y el proscripto a la fuerza se enredaba en la más delicada situación.

XUM

> Luna desaparece por unos días y retorna al cabo con una fuerte suma de dinero, ganada honradamente, según se lo había manifestado a su protector. Luego vuelve a desaparecer sin que se sepa nada de él. Indaga Rivera, y al fin, llega a saber que su asistente se había vendido como esclavo para obtener la suma que entregara generosamente al vencedor del Rincón. Rivera acudió a casa del comprador de Luna, manifestándole a éste la imposibilidad en que se encontraba de pagar el rescate. Le expuso el caso, y se atribuyen al no menos generoso amo, estas palabras: "Me apresuro a devolveros a vuestro hombre, sin compensación alguna, pues sería para mí un cargo de conciencia conservar como esclavo al que por la nobleza de sus sentimientos ha nacido para ser libre y así asocio mi nombre al vuestro, con lo cual os complazco y me honro." (pp. 115-116.)

En los dos últimos capítulos leemos de la abolición de la esclavitud. Esta se debe a las circunstancias, según Pereda Valdés, más que a las campañas de los abolicionistas:

> La abolición se impuso sin derramamiento de sangre y sin mayor oposición, a medida que las circunstancias la indicaban. Tuvo un proceso lento —desde el año de 1815 a 1851— y por lo mismo gradual y tranquilo. Empezó con el reclutamiento de esclavos para engancharlos en el ejército y terminó con el licenciamiento de los mismos; las leyes (de las que Pereda Valdés nos hace el comentario de que en 1839 y otra vez en 1842 eran letra muerta: seguían vendiéndose negros, si bien con cierto disimulo.—H.) no fueron más que la decoración exterior de ese proceso determinado por la necesidad política y la influencia de Inglaterra. (p. 133.)

Hay que confesar que el vigoroso poeta de *La guitarra de los negros*, el ensayista estimulador de *El negro rioplatense*, parece carecer de bríos en este final. ¿Por qué? ¿No es porque se ha esforzado por escribir, no una polémica, de que naturalmente no había necesidad, tampoco una historia, sino una especie de charla calma y apacible, en la que estuviesen bien refrenadas las emociones? Y ¿qué estilo convendría más al poeta de libros tan fundamentalmente distintos como el *Cancionero de la guerra civil española*, de un lado, y *La guitarra de los negros* y *Raza negra*, del otro? Repetimos: Pereda Valdés es muy capaz de ser cruzado y de luchar por una causa santa; pero su personalidad no es nunca simple: demuestra mucha cerebración para entregarse enteramente al juego de las emociones, por muy estético que sea, y nunca este batallador olvida que también es crítico literario, investigador sociológico, y a mayor abundamiento, catedrático de la Universidad de Montevideo.

Este equilibrio, regularmente sostenido en sus procesos mentales, es la mejor garantía —si no me equivoco soberanamente— de que sus escritos perdurarán, mientras las obras más acaloradas de ciertos contemporáneos siguen cayendo en un olvido cada vez más completo.

Explica también por qué nos ocupamos, con mayor preferencia tal vez, de las secciones de *Negros esclavos y negros libres* que tratan del folklore negro. Sabíamos ya que *El negro rioplatense* es sencillamente un arca de tesoros folklóricos tocantes al aporte del negro a las supersticiones, así como al vocabulario oriental. Ya en los años posteriores a 1937 —año de la publicación de *El negro rioplatense* y también año en que tuve el placer de conocer y tratar en relaciones de amistad literaria a Pereda Valdés—, sabíamos que cundía su fama de intérprete de la raza negra por todo país latinoamericano. Fué, pues, con fruición muy íntima como leí en el libro presente los capítulos intitulados "Costumbres de los negros orientales" y "Folklore". Constituyen un progreso de refinamiento, un grado más alto de comprensión, un perfeccionamiento, si cabe, en el campo en que se especializa nuestro autor. Limitaciones bien comprensibles no me permiten comentar aquí las riquezas que encierran tales capítulos. Unicamente transcribo, como final adecuado de esta crítica, la canción de un esclavo negro (p. 101):

Yo me llamo Francisco Moreno
que me vengo de confesá
con el cura de la parroquia
que me entiende la enfemelá.
Curumbé, Curumbé, Curumbé,
Curumbé, Curumbé, Curumbé,
que mi amo me quiele vendé
porque dice que yo no sabo
ni flegá ni cusiñá,
Curumbé, Curumbé, Curumbé.
Apuntuté señol esclibano,
apuntuté con la pluma en la mano
los vestidos de mi mujé
que están colgados en la paré,
Curumbé, Curumbé, Curumbé.

HENRY A. HOLMES,
College of the City of New York.

XUM

Tres Poetisas Argentinas

ALFONSINA STORNI

EL alma del verso es y será el ritmo. El verso sin ritmo es como una sombra sin cuerpo, como un vaso sin contenido. El ritmo del verso lo establece una ley científica; aquella que según Tyndal y Spencer "rige todos los movimientos y cambia la agitación en ondulación regular". En última instancia podrá prescindirse de la rima, del atavío, pero jamás del ritmo, traductor de un estado en que las palabras interpretan la música de las ideas.

Es debido, en parte, a la nobleza o novedad del ritmo, que muchos poetas perduran sobre el tráfago y la confusión de tendencias que se disputan el predominio de la moda. Entre ellos —dado que la poesía no reconoce sexo— cabe destacar en primera línea a Alfonsina Storni. En la lírica americana esta mujer es la de la imaginación más densa y lenguaje más rico. Su modalidad es absolutamente subjetiva, espiritualizada.

El erotismo, llevado a la máxima profundidad en la Agustini y a la suprema gracia en Juana de Ibarbourou, cobra alcurnia intelectual en Alfonsina. Esta rige sus instintos como un piloto la nave. Su voz ha llegado a una transparencia tal, que pudiéramos decir no conserva rastros de lo inconsciente. Sin turbias complicaciones de la líbido, su poesía disciplinada, sujeta a control, tiene la virtud de conservar impoluta la gracia estética, bajo la acción siempre latente de una cultura intelectual muy extensa.

Desde su primer libro, la línea directriz de Alfonsina Storni se mantiene en ascenso. De *La inquietud del rosal* a *Ocre*, observamos cómo se aclaran sus motivos, tornándose cada vez más interiores, más trascendentes, más restringidos al diálogo psicológico. Un diá-

XUM

logo del alma con el mundo, de la inteligencia con las pasiones, de la criatura con la naturaleza. La idea se trasmite en su verso como por nervio sano y poderoso.

Su poesía no es más que condensación de estados de conciencia, un flujo y reflujo de la marea angustiosa y atormentadora de su pensamiento. Marea en la que por modo luminoso flotan sus cualidades: profundidad, armonía, elevación. Profundidad del pensamiento que ahonda en la vida, inquietado por su misma intensidad; armonía entre el concepto y el ritmo; elevación de lo cotidiano a lo trascendente, de la existencia diaria a los grandes problemas.

Cerebro y corazón se hacen verbo vibrante en labios de esta poetisa. Verbo que en *La inquietud del rosal* se halla tocado de gracia; en *El dulce daño,* de una tamizada voluptuosidad y un dolor atemperado; en *Irremediablemente,* de un ansia interrogante y un religioso fatalismo; en *Languidez,* de un deseo de aquietar el cerebro doliente, de no sentirse marcada por la duda, de no saberse acicateada por la fatiga de buscar. En *Ocre* —libro de madurez— todos estos aspectos se fusionan, se ensanchan, se saturan de lo más íntimo de la sensibilidad femenina, alcanzando un bien regido estilo y una forma perfecta.

Analítica, disciplinada, estudiosa, Alfonsina Storni —a través de sus ocho libros— muestra una cultura intelectual compleja, como pocas mujeres la tienen en América. No obstante, su arte se mantiene libre del influjo desvirtuador del intelectualismo profesoral, que tantos estragos causa en los climas librescos. Digo esto porque Alfonsina Storni, dada su profesión de bibliotecaria, podría caer con facilidad en tales vicios, máxime si se considera el predominio que en ella ejerce la mente sobre sus otras actividades. Pero no ha sido así. Su intelectualismo se nota única y exclusivamente en la arquitectura del verso y en la riqueza de metáforas de que hace gala en sus obras, sucediéndose una tras otra, en singular y renovada tensión.

Su mecánica poética, aunque conserva en buena parte la rima, brinda la primacía a la asonancia y al versolibrismo. El ritmo es lo que adapta a la idea, no la idea al ritmo. En algunos de sus temas, vagos y candorosos —aunque se muestra arbitraria, de una arbitrariedad mental— no cae nunca en el prosaísmo ni en la incoherencia. La manera sintética y esquemática que usa para expresar la emoción y los más tenues movimientos del espíritu, es lo que la lleva a descomponer el verso, no el afán de novedad. Alfonsina Storni, en cuatro

rasgos, con parcas descripciones e imágenes justas, al evocarnos su vida interior, nos pone frente a la eterna intimidad femenina, y con un ritmo simple y un detalle en apariencia trivial, tiene la virtud de remover nuestras ideas y los ensueños adormecidos en el alma.

Pero esto no le basta. Su hambre de captación psíquica quiere superar lo literario. Es entonces cuando aparecen sus *Poemas de amor*, simples frases líricas, de las que surgen los estados de tensión erótica, maduros ya para la vida. Hay en las páginas de este pequeño volumen una maestría que descansa en lo sencillo de la expresión y lo robusto del sentimiento. Su sensualidad altanera se traduce en un grande y nuevo entusiasmo. Para ofrecerse al amado, no vacila en proyectar su alma fuera de sí, y para elogiar su orgullo reflejado en el ser a quien se entrega, halla comparaciones y palabras de rara justeza. De este amor carnal, en el que no se sabe si el alma se transporta a lo físico, o si lo físico asume categoría de alma, extrae Alfonsina Storni la esencia de que está impregnada su prosa poemática, que "apenas si se atreve a ser una de tantas lágrimas caídas de los ojos humanos". Es una esencia fuerte, inquietante, urgida. En los momentos de soledad, la mujer clama con voz desgarrada y frenética: pide perennidad al momento en que no hace más que morir, quiere que se perpetúe en las frases que le brotan —como la hoja tierna al tallo nuevo— la angustia de la espera, el temor a destruir el recuerdo, el latir apresurado y el desmayar intenso del orgasmo.

De esta tensión de la madurez psico-física, sale Alfonsina para incursionar en el teatro. Con *El amo del mundo* se penetra en el campo del intelectualismo vigilante, hecho a descargarse en el debate y a irse ahondando en la idea. Como en el teatro de Bernard Shaw, en el de Alfonsina Storni el diálogo lo es todo. En esta obra, como posteriormente en sus *Dos farsas pirotécnicas*, la acción está reducida a un proceso de ideas. En plan polémico, su beligerancia intelectual es una constante afirmación del ser humano. Toma algunos personajes de la tragedia clásica y los conduce a la vida, para que la interpreten obedeciendo a determinado fin.

La dramática conversación que es *El amo del mundo*, posee cuatro méritos modernísimos: plasticidad, arrebato, trasposición de lo antiguo a lo moderno y sostenida polémica en torno a almas contradictorias, que no son más que imágenes subconscientes de la autora, bregando por descubrir la significación del pensamiento en toda su pureza.

En *Cimbelina en 1900 y pico,* al igual que en *Polixena y la cocinerita* —sus dos farsas pirotécnicas—, la palabra alusiva y alquitaradísima, consigue su más aguda presión. Un mundo destilado de la literatura: el propio mundo de Eurípides y Shakespeare, se hace evidente en almas actuales, sutiles y retorcidas, que ya no dialogan a la manera antigua, sino que al ir adquiriendo nuevos atributos se han emancipado de la circunstancia que las originara.

Lo que pasa con Alfonsina Storni es que siente la vida en término intelectual y la piensa en término de pasión. Cuando María Elena, en *Cimbelina en 1900 y pico* exclama: "en una farsa toda verdad realizada es una verdad posible. ¿Sabes tú lo que yo soy capaz de hacer con la imaginación?", delata la índole del pensamiento de Alfonsina. Un pensamiento que busca dilucidar las dos caras del mundo: la lúcida y la subconsciente. En la trasposición de épocas y caracteres lo que persigue es el punto en que cambia el valor del esfuerzo, y se gana por la acción el aclaramiento rápido de las ideas. Todo en Alfonsina Storni tiende a la contradicción. Y aunque al principio desconcierte, al fin y a la postre se cae en cuenta de que su propósito es la demostración de que la humanidad ha crecido psíquicamente.

Riqueza interior, crecimiento y un ir volcándose en la vida, es lo que evidencia *Mundo de siete pozos,* el libro que contiene las más extrañas, tensas e inaprehensibles páginas de Alfonsina Storni. Este es ya un lirismo de angustiosa expresividad humana, que se ha ido vaciando en forma no menos expresiva y novísima. Si en los versos anteriores daba impresión de intensidad y lucidez, en el último libro estas cualidades se depuran, crecen y ahondan en el limo psíquico-biológico. A ellas se agrega un dramatismo cósmico, integrador, y un entusiasmo por descubrir las correspondencias intuitivas del mundo, que la poetisa parece haber mamado de los metafísicos orientales. También asume una deliberada novedad de imágenes. En "Voluntad" dice, por ejemplo:

> Mariposa ebria,
> la tarde
> giraba sobre nuestras cabezas.

y para expresar su acongojamiento cotidiano —veneno del espíritu— elabora metáforas de singular interés:

> Te ataré
> a los puños

como una llama,
dolor de servir
a cosas estultas.
("Voz.")

Su espíritu alerta es como levadura que levanta la masa de la palabra instigadora. Hay en el donaire frecuente de los vocablos de Alfonsina Storni, la constatación angustiada de la vigilia y el sueño, y el tormento de saber que lo perdido retorna alguna vez en la marea subconsciente. Ese oscuro deliquio lo traduce en voces por las que circula una corriente de amor:

Mas no era boca. A musgo macerado
en los soles de Dios, se parecía.
Pájaro de aire, reposó la boca
sobre la boca mía anochecida.
("Regreso en sueños.")

No contenta con traducir objetivamente el mundo subterráneo, toma lo objetivo, suéltalo de amarras, y lo conduce hasta dotarle de nueva categoría en el plano de la subjetividad. Todas las inquietudes del corazón y las alarmas de la carne, lo que en el mar o en la tierra hiere su memoria, hasta lo que nadie osa confesar, Alfonsina Storni lo recoge en la forma lírica. Uno de los criterios de la mujer actual: el goce sin consecuencia, la deliberada no concepción, desprendida ya de complejos y represiones, lo integra en un soneto sumamente bello:

Cada rítmica luna que pasa soy llamada
por los números graves de Dios a dar mi vida
en otra vida: mezcla de tinta azul teñida;
la misma extraña mezcla con que he sido amasada.

Y a través de mi carne miserable y cansada
filtro un cálido viento de tierra prometida,
y bebe, dulce aroma, mi nariz dilatada
a la selva exultante y a la rama nutrida.

Un engañoso canto de sirenas me cantas,
naturaleza astuta. Me atraes y me encantas
para cargarme luego de alguna humana fruta.

Engaño por engaño: mi belleza se esquiva
al llamado solemne: y de esta fiebre viva,
algún amor estéril y de paso disfruta.

XUM

Estos versos de tan punzante y complicada delicadeza, traducen parte importantísima de la filosofía sexual de la nueva generación. La realidad física, gracias al valor patético que le confiere la escritora, se ha elevado a la categoría de realidad artística.

Con esta "Canción de la mujer astuta" y con las extrañas y desoladas "Razones y paisajes de amor", avanza Alfonsina Storni hacia una poesía infrecuente, elevada casi de modo sustantivo sobre ideas. En *Mascarilla y trébol* y en sus poesías no conocidas, se dosifica en mayor medida la cualidad intelectiva que supera en mucho a la simple expresión de los afectos. Rompiendo de modo absoluto con sus modalidades anteriores, y prolongando, en un afán depurador, el ámbito de *Mundo de siete pozos,* Alfonsina se muestra a la manera de un prisma en el que se subordina el mundo a la preocupación metafísica, a la inquietud filosófica, a la introspección de los hechos inconscientes, hasta alcanzar estados en los que se diría que su lucidez se va tornando sonámbula.

La definición más evidente de esta novísima arquitectura poética de Alfonsina Storni, es su carácter simbólico. Se perfila desde el título del libro, en el que la mascarilla de la muerte y el trébol de un destino ilimitado, expresan el drama de la mujer poeta y del tiempo en que se debate. El mar es un motivo proteico en el que la escritora se sumerge en busca de las leyes universales que hacen que los cuerpos retornen al limo. Pero, subyugada por las fuerzas vitales del amor y de la belleza, y aun sabiendo que se encuentra ciega frente a la vida, recurre al verso en sofrenadas alegorías, en el goce fecundo de que lo poético resulte vencedor de los años.

De preferencia cultiva un soneto sin asonancias ni rimas, de una música interiorizada que opera a base de cristalizaciones y de la que se va levantando un mundo angustiado que es por excelencia el mundo de los altos mitos. Con apretados haces de metáforas, muchas de ellas de una desgarradora novedad, la mujer poeta va penetrando hasta las profundidades del trasmundo para entregarse a un coloquio entre las fuerzas oscuras y el difícil pensamiento.

Como una obsesión le vuelve el tema del hijo y el de la esterilidad, que se levantan de su conciencia por la magia dolorosa de la imaginación. He aquí la nueva forma en que se vierte su ansiedad materna:

> Sombra en tu vientre apenas se estremece
> y sientes ya que morirá algún día
> por aquel sin piedad que te deforma.

Una frase brutal te corta el paso
y aun risas y no sabes si el que empuja
te arrolla siempre o Angel se despliega.

En ésta y en otras poesías, la mujer aparece como reflexionando después de un trance cósmico en el que la desesperación le hubiera mostrado las cosas en un perpetuo desgarrarse y en continuo desasirse.

Las últimas expresiones de Alfonsina Storni, por lo mucho que se han apartado de una poesía sobresaturada de esencias románticas y por lo que mueven hacia una posición crítica, están condenadas a no obtener la preferencia de la mayoría. Lo que en ellas aparece es la maduración en el pensamiento y la solidez en el estilo emocional.

Cristalizaciones perfectas de una energía dramática, sus poemas se concretan en conceptos rotundos y en intelecciones controladas. Frente a una lágrima, una oreja, un diente, como frente a las sugestiones del Río de la Plata, de una cuna vacía o del cielo abierto, lo que la poetisa capta es un eco de las fuerzas cósmicas, en las que desea trasfundirse, a base de experiencias personales y avidez en torno al mero conocimiento sensible. Tiene esta poesía un tono ascético, un interrogar constante y una desolación que se mantiene en el afán filosófico, y en ella, el ajuste entre el fondo y la forma es de una perfección tan difícil, que se diría ha sido alcanzada a fuerza de introversión.

Lo que la distingue es su aristocracia mental, conducida hacia dimensiones simbólicas, y una forma culterana que hace de *Mascarilla y trébol* una obra con destino a las minorías.

Así la amó y así le fué otorgando su preferencia esta mujer atormentada, que después del terrible tránsito donde la duda resplandece por años y años, se fué interiorizando cada vez más hasta desajustarse de manera casi absoluta con el mundo. Fueron tal desajuste y tal disconformidad con las cosas y con su alma, las que impulsaron a Alfonsina Storni hacia la muerte voluntaria, que encontró entre las olas de Mar del Plata, en 25 de octubre de 1938.

La suya es la tragedia de un espíritu que era demasiado luminoso para un mundo en tinieblas, y para encontrarle salida, quiso devolver al agua, en la que gestan los mitos, todo su cargamento de tensiones, y la contradicción de un ser que fué el más íntegro de cuantos en América han padecido y han amado.

XUM

ELVIRA DE ALVEAR

Elvira de Alvear es poetisa de escritura nueva. Leerla supone cierta preparación y un estado de ánimo afín. Su sensibilidad procede por iluminación. Su poesía no está regida por el claro dominio de la inteligencia, sino que se ilumina a chispazos de intuición. Es poesía de calidad puramente adivinatoria. De adivinación elaborada, lenta, que clarifica las circunstancias del subconsciente.

La poesía de Elvira de Alvear aporta a la lírica femenina los perfiles del suprarrealismo. En momentos en que se va cayendo en la uniformidad, su voz sobria sustituye las raíces directas de la aportación sensual y la armonía ya clásica del modernismo, por otro sistema de equilibrio y de mecánica interiores, en los que la disgregación emotiva está finamente ligada a la aventura y las inquietudes del mundo externo.

El de Elvira de Alvear es un sentido que carece de contornos. Su esfuerzo lo concentra más en el contenido que en la expresión. Su mundo poético está tomado casi todo de las alarmas del espíritu frente a las circunstancias del paisaje.

De este modo le da forma a una poesía menor, sostenida por la prolijidad durmiente; una poesía que no es de claridad perfectamente inteligible, sino de claridad deliberada, que hay que saber comprenderla. No es la suya la honda meditación ni la patética confidencia; es el germen de lo que está y se soslaya, la arquitectura de matices finos y delicados, el léxico sonámbulo que busca a la naturaleza a través del subconsciente.

Escribir, para esta mujer, es captación del ser en sí y en las circunstancias en torno. La emoción, en ella, dormita en las antesalas del vivir, mas es vecindad entrañable y gozosa de todo el mundo pensante. La subconsciencia no hace sino reverdecer el fervor de que viene portadora. La subconsciencia le sirve para reconcentrarse en lo vivido, allegando la emoción a los grandes laboratorios de la alquimia del alma.

Entonces, recobrando caminos de existencia insospechada, su dolor se torna sereno, dadivosa su quietud y opulento su reposo. La poetisa empieza a ser lo que es. En lugar de la abstracción sentimental, del gozo de la correspondencia amorosa, de la angustia del amor sin respuesta, los poemas de Elvira de Alvear persiguen las apasionadas divagaciones de la emoción, íntimamente ligadas al paisaje entre-

visto y a los recuerdos, que asoman un momento para volver a la oscuridad anímica.

Este sistema de estructuración poética choca a primera vista, y se presta a que se le tome por oscuro y laberíntico. Ya no sucede igual cuando se le confronta con los pormenores cotidianos. Entonces se cae en cuenta de que la interferencia del paisaje y el recuerdo es fenómeno que aprovecha todos los huecos del vivir.

Una rinconada de parque bañada por la luna está unida al sabor de un beso; el angustioso alarido de las locomotoras se entremezcla a una despedida; una rosa marchita en el jarrón de porcelana se halla enraizada a la ruptura de una cita. De pequeños pormenores, de circunstancias alusivas, está abarrotada la subsconciencia, y en actitud sorpresiva, en el momento más insospechado, surgen a la superficie adquiriendo vivencia momentánea.

Estos momentos son los que Elvira de Alvear aprovecha para la elaboración de su poesía. Poesía pormenorizada que opera a base de circunstancias; si se la moteja de oscura es por una confusión de conceptos. La poetisa argentina no es oscura, sino difícil. No es que sus emociones adolezcan de falta de cristalización ni que su pensamiento se mantenga en una atmósfera tenebrosa. Al contrario, su emoción está madura y es preciso su pensamiento, pero su figuración poética es complicada, y su acto ideatorio concuerda con la alusión, el concepto, el matiz, surgiendo en forma veloz, incontrolable y espontánea.

Otro de los caracteres comunes a su sensibilidad, es que trabaja poco a base de esquematizaciones, para seguir una pronunciada línea de extensión. Sus mejores poemas —"Descanso", "Vencida", "Obsesión", "Bordados"— son de largo y mantenido aliento. A pesar de su extensión, ni se aminora ni decae su intensidad. Lo intenso en esta poesía se alimenta de saturaciones contrarias.

La ardiente persecución de los recuerdos, las frases líricas truncas, como idas, y la unidad emocional, gritan un sentido alerta y dinámico de la finura y atención del ajuste verbal, por la analogía y oposición de sus palabras, y por el conocimiento que manifiesta de las contradicciones del espíritu.

Lo grato está en la armonía difícil, en el punto en que se unen lo emotivo y lo abstracto, en el contraste en que la palabra adquiere nuevo contenido. Así, en estos versos que destaco:

XUM

La pena sometida a duro trance.
El miedo poderoso de perderte
para siempre, a través de nuestras vidas
del origen de creación no se lance.
Auroras destempladas de la muerte
hacia atrás, rotas, desaparecidas
entre las cosas que nos son ajenas.

Hay armonía, vale decir, la concordancia entre el sentimiento de la pena, el temor a que el amado se aleje y no retorne, y la medrosidad ante el presentimiento de la muerte.

Hay la relación emotiva del "duro trance" y "el miedo poderoso" y la relación abstracta de lo que es ajeno. Y hay el contraste entre el sentido de lo perdido, que origina el estado emotivo, y el acto de lanzar la destemplanza hacia las cosas que por ser extrañas han dejado de interesar.

Elvira de Alvear obtiene una novedad de imágenes sorprendentes. En el principio del poema "Descanso", dice:

Llevo como una memoria mi pena,
que se quisiera olvidar y no puedo,
que la desgarra a uno de dolor
como implorando una palabra plena
de dulzura, llama que desenreda
estos días quietos, con su fulgor.

Hay en todos los poemas de su libro *Reposo* algunos detalles de lirismo que merecen dilatada atención. Elvira de Alvear renueva la imagen de las primeras horas del amanecer, notando que:

Derramó la leche el alba sobre el gran jarrón del parque débil
principio insinuado en la hermosura para inconstante.

Los motivos que le dan el calor y la soledad son casi siempre aprovechados bellamente por esta poetisa, a la que podría llamarse exégeta de la inquietud eterna en el reposo físico.

Todo vuelve a ella en una constante transfusión de recuerdos. Ya se la ve en "Obsesión" aludir con doliente persistencia a las circunstancias infantiles:

Es una memoria que vuelve desde la infancia
insinuando ternura . . .

De esta memoria casi táctil, que "es una construcción perfecta y acabada", extrae Elvira de Alvear el aroma de que están empapados sus poemas. Es un aroma fino, delicado, perturbador, que parece recién infiltrado en la poesía argentina.

En las horas dolientes, la poetisa sabe expresarse con voz transida: pide la permanencia en un mismo sueño de bondad que siente; desea que el llanto no atenúe su sed de ideal; y quiere ser más grande, de pureza mayor, y cuando intuye sucesos nefastos, ansía que el amante y ella estén:

presintiendo las desgracias
unidos en una lágrima.

De esta dulce tensión está llena casi toda su poesía. Hay en la angustia frecuente de que está impregnado su lirismo, el tormento de verse conducir sin ruta fija por el destino y de que el alma se le haya bifurcado en un deseo y una añoranza incolmable:

en una ciudad densa, conformando mi sueño
donde vivos recuerdos que nadie ha imaginado
hace ya muchos años, como dados risueños
mi suerte cae de golpe, de un lado y otro lado.

Otras veces la mujer siente brotar a caño abierto el ímpetu maternal, quiere ser guía y protectora del amante y vuelca así todo su amor:

De la muerte guardarte, impedir
tus viajes y ausencia que me desangran,
protegerte del mal y de los demás,
por mi causa hacer que te pertenezcas,
ser por fin lo que pudiste haber sido.

Pero el tono apacible no es óbice en encubrir la actitud doliente que la domina. Quiere ser una con su amor hasta el agotamiento, hasta recobrarse, no en apariencia sino en el interior, el cariño que se les iba extraviando. El balbuceo, el continuo acongojarse y la ternura entrañable rigen sus palabras por momentos inconexas; sus voces que no llegan a acordarse y por las cuales se adivina la presencia del amor y la sombra clarificada de la tristeza. En un casi delirio, operando por las rutas inconexas de lo subconsciente, se pregunta:

XUM

¿Acaso la madurez incompleta
por tu causa iría recobrando
su principio de creación ya lejano
y nada se perdiera como temo?

Y más adelante, con una expresión simple y clara, logra connotaciones emotivas y abstractas, como cuando dice:

y cada instante el dolor más hundido
en la angustia de esperar una cifra.

Con estas notas de inexorable tristeza, con este angustiarse de continuo por lo que cambia y lo que permanece, con este traducir el mundo interior para relacionarlo con el mundo externo, Elvira de Alvear ensaya la elaboración de una estructura posible.

Lo autonómico de sus versos, desiguales en sus partes, y hasta con exceso atomizados, se compensa de sobra gracias a la plenitud que por esos medios obtiene en el conjunto.

Los poemas de esta mujer, de una inconexión aparente, son de íntima unidad cerrada. Su poesía sugestiona y atrae a quienes sienten curiosidad por los problemas del alma y por la libre elaboración del fenómeno estético.

Elvira de Alvear es poetisa de plenitudes artísticas entrañables, que, cuando el arte se mueve dentro de una órbita de temas sexuales y de técnica, siente la necesidad de remover por dentro a la poesía, de intentar renovaciones sonámbulas, de saltar del realismo de la mujer que vigila a ese otro realismo de la mujer que sueña, y que en el sueño continúa viviendo realidades vistas o pensadas.

Por eso descuida deliberadamente la expresión, para ejercer vigilancia sobre el concepto, integrado por el dualismo de la vigilia y el sueño. De ahí esa trabazón íntima, esa continua interferencia, ese pasar sin transiciones del plano objetivo a las rutas subjetivas.

Si, además, Elvira de Alvear ha elevado las categorías de lo imaginativo a un tono de patetismo interno, si crea nuevas connotaciones alusivas y de matiz, si hace más sensibles los hechos psicológicos en las cifras de lo objetivo, merecerá siempre una cuidadosa atención y un estudio amoroso de los artistas.

NORAH LANGE

Norah, mujer nobilísima y con talento extraordinario, es argentina, aunque desconcierte su apellido de fino entronque noruego: Lange. Nació en Villa Mazzini y pasó los mejores años de su infancia al pie de la cordillera. Mendoza la cobijó entre las sombras de sus árboles y su vivir fué como la clara melodía de un acordeón.

En arte, Norah Lange se ubica entre el mocerío de 1922. Los viejos árboles de la calle Granada la encontraron tejiendo sus primeros versos. Escribe porque una fuerza interior la obliga a ello. Nunca la preocupan las fórmulas y si versifica es a pesar suyo. Le place decir las cosas con sencillez y sin darle importancia a las arbitrariedades. El atuendo arbitrario de su poética es la resultante de influencias comunes a su época, de gustos y modos característicos de la promoción en que actúa. Lo homogéneo y frecuente en las ideas es lo que labora la fisonomía literaria.

Abrir un libro de Norah Lange, ya sean los circunscritos al verso —*La calle de la tarde* (1924), *Los días y las noches* (1926), *El rumbo de la rosa* (1930)— o los vaciados en períodos en que la prosa canta —*Voz de la vida* (1927), *Cuarenta y cinco días y treinta marineros* (1933) y *Cuadernos de infancia* (1937)—, es encontrarse con un temperamento anárquico, de profunda insurgencia social, que, a semejanza de Gabriela Mistral, gusta de hacerle guiños satíricos a la cultura universitaria. Usar de la prosa o del verso, es para Norah el arte de interpretarse a sí misma. Poesía de la más alta calidad es lo que realiza en uno y otro género. Su poesía es una búsqueda constante de lo que se puede perder y de lo que se desea ganar. Lo que sostiene, empuja y da fuerza a sus perfiles literarios, es ir afirmando la vida.

Su actitud especial provocada por un disconformismo interno, conduce a Norah a sostener acrecida pugna con todo convencionalismo. Sus actitudes, erigidas en Babel de rebeliones; sus escenas, improvisadas con el objeto de remover el estatismo urbano; sus escándalos artísticos, finamente premeditados y que estallan como obuses en la estandarización conformista, poseen lineamientos comunes. El origen de tanto hecho que escapa al rasero cotidiano, hay que buscarlo en su intranquilidad. No puede permanecer tranquila por la sencilla razón de que siente agudamente la queja de los oprimidos y se atormenta

buscando medios para remediarla. Poesía o prosa, los construye subjetivamente.

Su lenguaje delicado, recoge y tamiza los momentos de más difícil exteriorización. Norah es una voz que por no vaciarse a gritos ha decidido cantar a la sordina. Esto no obsta para que en el fondo de su espíritu sienta —como dice Omar Viñole— el peso formidable de los "fantasmas codificados", y luche por emanciparse definitivamente de su influencia.

¿Norah Lange es sobrerrealista? La etiqueta no vale sino para el fichero de los eruditos. Es una mujer que canta. Sus libros pueden encasillarse dentro de cualquier escuela actual, porque su rango tiene algo de todas y las sobrepasa en espontaneidad. No es la vestidura o el adorno lo que importa en Norah, sino la esencia que guardan y el sentido que mueven. Su afirmación es vital, no conceptista, y lo que en ella sobrenada es el soplo ardoroso de humanidad y de lirismo dramático.

Sus libros cambiarán del poema en verso a la prosa poemática, de las exploraciones internas a los cuentos de marineros, pero en el fondo, lo que debaten, es el problema angustioso de vivir. Lo que en su arte interesa son las realizaciones y el conocimiento humano que generan. El vivir intuitivo es en ella de una densidad tan grande que se diría limpio de todo lo que significa paramento. Los impulsos de la emoción pura discurren en sus obras como un aleteo de palomas que van por los caminos de la metáfora.

Si en medio de su fecundidad la hora presente posee algo de estéril, su esterilidad depende de que no se crean formas esenciales de vida, sino que place tan sólo discurrir en su dintorno. Esto no acontece con Norah, quien, con las imágenes que acuña, simboliza lo más profundo de su dominio interior. Escucha el llamado de la vida y quiere interpretarlo. Todo su sentido está en el esfuerzo de la imagen hacia dentro, hacia el arroyo emotivo que, aun soterrado, no deja de correr un instante en la tierra de todos los días.

Cuando crea, lo hace con absoluto desinterés, y en la ideación verbal depura sus facultades intuitivas, y obtiene realizaciones vitales sin precedente. La poesía de Norah capta esa fuerza de hallazgo y dádiva, de imagen y sentido, de esperanza y destino, que en su esencia informa las conquistas más importantes de la literatura actual.

Lo elaborado de sus metáforas remueve y profundiza en el mundo interno; la suya es la metáfora-polo de la energía intuicio-

nal; bajo su lenguaje que canta a *sotto voce* operan formas retrospectivas, haciendo presentir ímpetus irrefrenables, que la obligan a pasar por todos los estados gestatorios de la plenitud maduradora.

La metáfora es el material de que se sirve para la estructura de su poesía. Millonaria en calidades, con una sostenida nota de individualismo, posee Norah una clara languidez, un ahondamiento de esperas, una dicha tímida y una gozosa pesadumbre. Con esto quiero significar que aun cuando Norah Lange cultiva el sobrerrealismo, no deshumaniza la poesía.

Eso la diferencia de sus congéneres, de quienes tratan por todos los medios de ir fabricando poemas en esqueleto, de quienes pretenden una poesía exilada de personajes, caracteres, ideas y sentimientos.

Norah no padece de tales limitaciones que, a fin de cuentas, no significan otra cosa que una enfermedad de la fantasía. Por el contrario, esta argentina de ascendencia noruega posee la virtud de que sus imaginaciones, a fuerza de ser reales, acaban por parecernos fantásticas.

El descubrimiento de Norah se debe a Jorge Luis Borges —poligloto, ensayista, poeta—, que ha oficiado, para ella, de introductor y de maestro. Por eso tienen algo de común sus fisonomías líricas. Algo de común en la forma, no en el fondo. Norah es demasiado femenina para que se parezca a un hombre, aunque ambos poseen elementos profundos, elementos enmarcados en la categoría perfiladora de una generación; en este caso, la generación argentina de 1922 a 1927.

La poesía y los cuentos de Norah poseen un valor pimentoso, una gracia amarga y un tono elevado en el que los aciertos de expresión y los equilibrios formales se originan en la presencia constante del hechizo vital.

Todos sus libros brotan de sensaciones internas y personales y tienden a convertirse en representaciones de su esperanza, de su felicidad o de su angustia. De *La calle de la tarde* a *Cuadernos de infancia* se presiente, cada vez más afinada, la exploración autobiográfica. Claro que esas exploraciones se nos presentan habitadas por el caudal emotivo de quien desea aferrarse, ahincadamente, a los recuerdos. De recordaciones infantiles están hechos precisamente sus *Cuadernos,* en los que se transporta al "tiempo perdido" para vivir, pálida y triste, junto a "la ternura que recorrió su infancia".

Norah Lange se ha ido despojando de todo artificio, y el esfuerzo de pulir el idioma hasta sacarle brillo apenas se nota en esta prosa, en la que, cuerda a cuerda, van danzando los días de cinco muchachas con las cabelleras agitadas por el viento de la Cordillera. Descubre el medio familiar, con tan altísima ternura y ritmo tan conmovedor y melancólico, que a ratos se piensa, no en la autobiografía de una "muchacha", sino en los poemas de Tagore.

La gran prosista que se pone en pie en los *Cuadernos de infancia,* ha recibido de Buenos Aires un doble galardón. En 1937 le fué otorgado el Premio Municipal y en 1939 el Tercer Premio Nacional, con lo que Norah se ha destacado plenamente entre el conjunto de escritores argentinos.

Cuadernos de infancia es libro que va solo, brotando de los redaños del alma como un perfume de las profundidades de un bosque. Estampas de índole poemática, que principian y se cierran en sí, como eslabones de una cadena de diez años, los capítulos de *Cuadernos de infancia* son para leerlos en voz queda y para recordarlos a la hora en que el crepúsculo nos pone melancólicos. Pocas infancias se nos han otorgado con tanta plenitud, sin ocultamientos de ninguna índole, como ésta en que Norah Lange nos lleva de las manos desde los árboles de Mendoza hasta los árboles de la calle Granada, en la que entrevemos la ruina de la casa y el hombre decente, soslayada con elegancia y que en ningún momento da origen a actitudes de rencor.

Cuando más, lo que entrevemos en Norah es el rodar de una lágrima sobre unos labios que sonríen. Cuanto evoca ha sido tocado por la varilla del pudor; un pudor de los sentimientos en el que no hay sitio para las cosas desagradables. Cuando cerramos *Cuadernos de infancia,* lo que más alto flota sobre nuestra conciencia son las estampas de la muerte del padre y la muerte de Estercita, la hermana menor, a cuya vera el recuerdo se le va quedando inmóvil y le brota como una añoranza asordinada y deliciosa. La realidad de su vida ha obrado sobre Norah a la manera de tábano socrático. Superándose a sí misma, ha hecho de su vida infantil un manantial perenne de belleza. Su voz resuena aterciopelada y cuando evoca goza como mariposa ebria en torno a la llama dichosa de su infancia.

La sencillez formal, de tan difícil pureza, a que asciende Norah, es la resultante de una larga paciencia y de una silenciosa disciplina. Trabajando en la cantera de sí misma, ofrece las sensaciones de la

vida cotidiana y a puñados de recuerdos se va construyendo el infrecuente bien de un lenguaje rico y un estilo claro.

Después de la segunda edición de *Cuadernos de infancia,* Norah Lange anuncia un volumen de *Discursos y correspondencias,* en el que la veremos con los ojos azules y el cabello de azafrán, juntando sus ternuras como quien junta espigas de ideas.

Muchas cosas tiene que decir, y pudiendo hacerlo en siete u ocho idiomas, el único que emplea es el de los recuerdos, de que se va despojando como si desnudara sus dedos de sortijas. Así queda, frente a la vida, con las trenzas en arco, entre los labios la boquilla esbelta que remata en el cigarrillo perfumado, yendo y viniendo las manos sobre el desplegar de un acordeón, en la "espera dichosa del libro que saldrá".

JULIETA CARRERA,
La Habana.

Max Dickmann: el Novelista y el Hombre

LA humanidad de Max Dickmann, su concepción de la humanidad, domina de tal modo su obra, remueve de tal manera los cimientos y la arquitectura de la sociedad, que su fantasía de novelista, mezclada a su temperamento de observador cálido, franco, de alma y conciencia abiertas a todas las corrientes de la vida y del pensamiento, construye una literatura apasionada y vigorosa donde el corazón se ve desnudo y palpitante, disecado con maestría, y las gentes desfilan como en un inmenso museo clínico y psicológico. No se sabe con certeza cuándo el hombre vence al novelista o el novelista al hombre. El conocimiento feliz y profundo de los ambientes y temas que enfoca, su perfecta compenetración con ellos —sólo comparable a la del actor que se identifica totalmente con el papel que desempeña hasta el punto de perder las fronteras de su propio "yo" en las fronteras del personaje que interpreta—, hace casi imposible la diferenciación mencionada. Y es tan rico su estilo, tan fresco y colorido, tan reales sus criaturas en la miseria y grandeza de lo verdadero del hombre, engranan tan cabalmente en lo que sabemos existe y ocurre —o puede ocurrir—, que es leyéndolo como se entiende la palabra "arte".

Max Dickmann es un novelista genuino, cuya visión y cuyo espíritu contienen un fondo auténtico y definido. Es uno de los escritores argentinos a través de cuyos libros se pueden comprender mejor y más hondamente los rasgos esenciales de los más diversos aspectos del país. Hay un instinto, una comprensión vivificadora que se nutren del análisis inteligente y del juicio exacto sobre la realidad, condiciones cuya limitación es peligroso escollo en el camino del es-

critor. Atendiendo a las imágenes plásticas y realistas —esto último tratado con la objetividad artística que impide al espíritu regodearse y perderse en los bajos fondos de los estercoleros— que nos ofrece en sus dos libros *Madre América* y *Gente,* nos vemos en presencia de un novelista que posee la fuerza y la abundancia, y al mismo tiempo la delicadeza, que son necesarias para crear, sublimándola, esa galería humana que compone toda pintura literaria. Mientras la obra de Dickmann se forma en su espíritu y sus ojos observan estricta y claramente, fotográficamente puede decirse, los elementos acumulados, el sentimiento supera la construcción fría del naturalista y se funde a lo largo de las páginas en una poesía cuyo clima propio, de signo netamente americano, sitúa a sus novelas en un plano de triunfo de la permanencia sobre la fugacidad de ser arrastradas en el torrente del tiempo. En contraste con otros escritores que nos muestran el camino a seguir, Max Dickmann se coloca en la densa y sombría realidad y señala sin gritos, sin estridencias, los vicios y las plagas de la sociedad que le rodea, contando las ambiciones, las pasiones, el choque sórdido de la lucha tremenda del individuo contra el individuo en un medio ambiente disgregado por intereses primarios. No retrocede ante las palabras gruesas cuando es preciso, y con ello no hace alarde de un procedimiento destinado a asombrar ni desconcertar al lector, antes bien, al ponerlas de un modo naturalísimo en boca de sus personajes, aumenta el realismo directo y eficaz del hombre tal cual es en los momentos más desnudos de su imperfección y de su vileza.

El autor de *Madre América* y de *Gente* incluye, con una precisión que participa de lo estético y de lo documental, lo cotidiano del hombre común, con las circunstancias menudas que lo circundan y con los hechos que se suceden en el transcurso de los días, fijados con una técnica opulenta y firme. Los valores literarios de su obra responden tanto a esa mezcla genial de lo objetivo y subjetivo, como al contraste sabio de la belleza con la fealdad y de lo cuerdo con lo insensato, como también al sentimiento claro que tienen sus novelas, tanto en su forma como en su esencia. La advertencia de Anatole France: "Las tres grandes condiciones del escritor deben ser: ante todo la claridad, después la claridad, y por fin la claridad", hallan certero cumplimiento en Max Dickmann. Ni en *Madre América* ni en *Gente* se hallará un solo pasaje oscuro o artificioso. En la primera el asunto del río y el pueblo, con sus personajes pintorescos y virtual-

mente reales, y el paisaje, han sido percibidos y entregados con una pureza íntima. Atmósfera y tipos: las islas, los riachos; Nazareno, Gabriel, Policarpo, Camelia, Palmira, Luminor, gente en cuya descripción no concurre ninguna influencia extraña, sino el sentido robusto y total de su expresión genuinamente nacional. El pueblo: los Garabentos, los Otaño, Harimondeguy, el padre Sayús, Sarracán, Basualdo, Lafuente, las mujeres de la única casa de juergas, sintetizan el descalabro de la clase pequeño-burguesa que vacila ante hechos nuevos que no comprende ante el desmoronamiento de las conquistas que consideraba invulnerables. En *Gente* —donde pululan tipos de la más variada condición social, pasando desde el vagabundo Santiago hasta el orgulloso aristócrata Rafael Decampos, en una escala que comprende mantenidas de lujo, prostitutas vulgares, niñas de sociedad; esa institución tan común en el ambiente argentino que son las familias venidas a menos, las Julia Rocamora que viven de recuerdos de pasadas grandezas, esas vergonzantes pedigüeñas que miran con inconmensurable desdén a la "chusma" que trabaja; el triunfador Oscar Lunel, antiguo vendedor de baratijas empinado en una sólida posición financiera, para quien nada representa un apellido resonante si no viene acompañado por los cheques de una deuda—, Dickmann ilustra con un tono ajustado, lleno de grandeza, la decadencia de una generación y el crecimiento de otra, más plebeya pero más fuerte, que desplaza a la primera y asciende lentamente como reacción de una clase que trabaja y exhibe su tenacidad y su desprecio por marchitos abolengos.

No es posible dudar de la proyección americana que tienen las novelas de Max Dickmann, cuya voz encarna un toque de atención hacia problemas esencialmente argentinos, hacia un orden social hondamente perturbado por males cuyo proceso de descomposición engendran la confusión y el malestar, que al juntarse van formando una masa ciega y amenazadora. Su obra, realizada con elementos sinceros y honestos, tiene un poderoso sentido humano, donde todas las corrientes angustiadas y perceptibles que cruzan la vida y afectan la existencia de toda una comunidad resaltan por sí solas en el panorama que el novelista nos ofrece con una gran maestría y un afán fecundo de señalar la belleza donde ella se encuentre.

Los trozos que citaré, de su novela *Los frutos amargos*, que aparecerá en breve, son un elocuente ejemplo de cómo Max Dick-

XUM

mann amalgama la más cruda de las realidades con la poesía y la fantasía:

> Ana se acodó a la ventana y miró hacia afuera la densa masa de sombras de un bosque de altos álamos que cerraba el horizonte. Allí parecía que la noche echaba su negro misterio sobre el germinar cálido de la tierra. Pensó que en los senderos abiertos en los matorrales, por donde ella había caminado durante la tarde, las flores silvestres eran como apagadas luces de colores que esperaban las de la mañana para encenderse de nuevo.
>
> . . . . . .
>
> Desde que se instalaron en la isla, al comienzo de la primavera, el trabajo y las contrariedades habían agriado mucho el carácter de Walter, y las antiguas rencillas casi olvidadas, volvían a suscitarse a propósito del más insignificante motivo. El vivía en un estado de constante excitación y la violencia que todo el día estaba sofocando frente a los peones, las máquinas y hasta los inertes troncos, se descargaba con frecuencia contra Ana, salpicando con el negro lodo de su carácter, la neblina crepuscular del de ella.
>
> Ambos presentían, a veces, que algo iba a quebrarse entre ellos; y como presentir las cosas es llevarlas ya realizadas en el corazón, quería evitar el ácido sabor de esa fruta, que por fuerza debían morder.
>
> Por las noches era cuando Ana tenía siempre el alma en vilo. Bajo la lámpara del comedor, que volcaba sobre ellos su luz de plata, su rostro ligeramente tostado por el sol, quedaba desnudo ante la mirada escudriñadora de Walter. Entonces tenía que exagerar alegrías para disfrazar sus sentimientos, que agotar temas para que él no volviera a sentir el deseo de atraparla en el único posible entre ellos: el de sus vidas tan próximas y tan lejanas. Si él era más astuto y llegaba a adelantársele, Ana se hundía en un hosco silencio y lo dejaba desahogarse golpeándola con sus palabras y con el gesto helado y cortante que tenía cuando se trataba de grandes decisiones.
>
> Todo entre ellos parecía muerto y hasta la noche densa, calurosa e intensamente vegetal, era como de piedra.
>
> Un mes después que llegaron, Walter, que había dormido hasta entonces en su dormitorio, quiso quedarse una noche en el de Ana, para con disimulada mansedumbre, lograr que entre ambos volviera la intimidad a hacerse una cosa blanda y fácil. Ella estaba leyendo junto a una mesita, bajo el amarillento reflejo de la lámpara de kerosene. Walter se sentó en la cama y la miró en silencio con ojos que a ella en seguida le hicieron daño. Lentamente, pero con una inquietud mal contenida, él habló de lo que Ana no hacía para que ambos volvieran a quererse como antes, para que entre ambos el cariño fuera una cosa sencilla, así como cuando se daba suavemente.

sin bruscas resistencias, en entregas mansas y totales, anulándose toda, porque él la necesitaba con violenta urgencia.

Ella apartó la vista del libro y con una desconcertante tranquilidad, que estaba tanto en su gesto como en su voz, dijo:

—Me apena tener que decirte que no te creo. Tú me engañas primero, para poder engañarte después mejor a ti mismo . . . ¡Yo me he dado mansa y tú me has tenido! . . . ¿es eso lo que te enorgullece? . . .

Sonrió apenas.

—. . . no, no me has tenido nunca —continuó—; es necesario que lo sepas, porque me duele que creas que yo estaba contigo cuando me lograbas, así como ustedes los hombres creen lograr a las mujeres . . . no es cierto. Yo estaba muy lejos de ti.

—¡Ana! — exclamó él poniéndose de pie.

Ella siguió con la misma fría serenidad que lo detuvo junto a la cama.

—Lo único que hubiera querido que tomaras de mí, no te ha preocupado nunca. De eso te has olvidado como si yo no tuviera también un alma que dar. A ti sólo te ha interesado mi cuerpo . . . ¡Qué engaño! . . . El cuerpo en nosotras sólo se da después del alma, sólo después . . . ¿lo oyes? . . . — La voz se le cortó de pronto en una congoja. Se levantó y dió unos pasos hasta la ventana. Afuera todo era oscuro. Pasaron unos minutos tan largos, que cuando él se movió a ella le sorprendió que aún estuviera allí. En ese momento un grillo comenzó en algún lugar de la noche, a desgranar su monótono ritmo. Un rato después Ana estaba sola en su cuarto.

Los días tenían una extraña quietud vegetal. A las mismas horas las sombras bajo los árboles, los cantos de las calandrias y los zorzales en las altas ramas, idénticos reflejos de sol en la galería y la resolana en todas partes. Las habitaciones en penumbras, eran frescos oasis en el bochorno de las tardes, y por la noche tibio abrigo para el relente que ponía leves escalofríos en la espalda de Ana. Cuando la luna blanqueaba el paisaje, una ancha claridad llegaba hasta su cama y ella podía creer que se arropaba con su luz. Si una tormenta se desencadenaba al amanecer, los relámpagos lanzaban reflejos espectrales sobre el sauce que caía en la galería.

Ana estaba de codos en la ventana, esperando que cesara el ruido que la había desvelado. No tenía sueño, y la noche bajaba tan lentamente hacia el alba, como si para sus altas velas negras, se hubiera apagado la última brisa.

Aquí vemos cuán intensa es la vinculación de Max Dickmann con la fragilidad de imágenes de la más penetrante delicadeza y la presencia constante de la pasión que descubre los más hondos yacimientos del alma, como asimismo el conocimiento del terreno en que se desarrolla la narración. Los personajes de *Los frutos amargos,*

asistidos por algunos subpersonajes que, no por serlo, dejan de estar netamente dibujados: campesinos, isleños, leñadores, camioneros, gente de pueblo, muchachas de una colectividad extranjera, ingenieros de un campamento ferroviario y pobladores de las serranías del Uruguay donde el clima de la novela alcanza una prodigiosa curva ascendente, aparecen con una nitidez incomparable en sus procesos interiores o visibles. La observación y el análisis, semejantes en Max Dickmann a una experiencia de laboratorio, trabajan sobre lo vivo y producen así potentes imágenes dotadas, como ya dije antes, de poesía infinita y de grandiosa realidad. Y aunque pueda hacérsele una seria objeción en cuanto parece eludir lo que nuestros tiempos traen consigo, es decir, el comentario directo sobre lo político, de influencia dramática en todos los medios actuales y que invade la vida de todos los hombres, existe de tal manera en su obra una palpitante realidad, que casi podría decirse que, a pesar de la omisión apuntada, surge naturalmente, espontáneamente, en la atmósfera profunda de su novelística, el consentimiento y la hermandad con la más noble posesión de los individuos: la dignidad de ser considerados como seres humanos.

Se quiere saber siempre cómo es el hombre, también. Siempre existe una causa para que el lector se figure al novelista bajo determinado aspecto y pocas veces acierta. Decir que no interesa el hombre y sí el escritor, es una equivocación peligrosa, pues para estimar el fondo de verdad que el artista nos ofrece, como es su deber primordial, es imposible separar las dos cosas ni juzgarlas con un criterio distinto en cada ocasión. Hay —debiera haber en todo caso— una voluntad de forma y de estilo, tanto en la vida como en el arte, es decir, de unidad espiritual, sin cuya presencia la obra del escritor aparece falseada y deformada. Max Dickmann no se halla dividido ni separado de su creación literaria. Le gusta la vida cruda y plena, es picaresco, fuerte y, a veces, se complace en una risueña ironía. Contribuye, en gran parte, a la sensualidad de su obra, una singular facultad de percibir lo animal en cuanto lo rodea. Y en cuanto a la moral social, le he oído decir cosas como éstas: "Las leyes biológicas de nuestra constitución física, nuestro temperamento, están en flagrante contradicción con las leyes morales y sociales. El sistema social actual, la ética y la política que lo sostienen son biológicamente falsas." Y esto otro: "Todas las convicciones que no están arraigadas al instinto y que no concuerdan con las disposiciones biológicas

innatas, son falsas." Aquí parecería que Max Dickmann ha tomado en cuenta el pensamiento de Goethe, según el cual "El hombre está emparentado con los animales en lo más íntimo". Y con todo, es de hacer resaltar cómo su interés por lo biológico se une al interés por la belleza y por las manifestaciones más puras de la naturaleza: los árboles, la hierba, las flores, los pájaros, el mar. Goza levantándose temprano y yéndose a sentar a un parque, donde estructura mentalmente algún capítulo de su libro; escapa con frecuencia al campo y es allí donde su labor se hace más abundante y rápida. Trata personalmente con peones de campo y con gente de la más variada condición y en esta proximidad humana escribe sus páginas más valiosas. Es ordenado y metódico en la composición de lo que más tarde constituirá la armazón de la novela. Reúne concienzudamente todos los datos y los elementos que supone de importancia dentro de la construcción de sus temas —recortes, planos, mapas, figuras, caras de mujer o de hombre o de niña, paisajes— y traza cuadros completos donde todas las características de los personajes, sin olvidar absolutamente ninguna, figuran anotadas. No hay en ninguno de sus libros un solo error en lo que se refiere a hechos, vestimentas, fechas, costumbres, la música en boga, el perfume de moda, el nombre del sitio elegante. Todo está minuciosamente recogido y clasificado. Claro que esta aparente sequedad del hombre sumamente escrupuloso en el más pequeño detalle que aparece en sus libros, no es visible en ellos gracias al sentimiento y al arte del autor. Este material se funde exquisitamente y sin defecto en la pintura real y profunda.

Y sin necesidad de señalar más ampliamente al hombre, podrán conocerlo mejor si repito aquí algunas de sus palabras. "Vida, mucha vida fuerte es lo que hay que poner en la literatura. Me atrevo a lanzar este grito de alarma: sangremos a la literatura que agoniza de apoplejía libresca. Así la haremos más humana. Cuando los escritores respiren a pleno pulmón escribirán libros donde los personajes sean gentes del pueblo. Yo prefiero los libros en los que se habla de gente sencilla y fuerte."

Max Dickmann cuenta con un lugar de privilegio entre los novelistas argentinos, justicieramente logrado. Su sinceridad, su fe en el arte, su talento y sus energías incansablemente encaminadas a hallar elementos que forjen una obra de verdadero contenido racional y espiritual, su convencimiento honesto de que esta búsqueda para hacer de la literatura apasionada y verdadera una de las más

XUM

sutiles e importantes adquisiciones en la formación de una conciencia universal de lo que es el hombre y el mundo circundante, requiere en todo momento el valor de abordar la realidad argentina de frente, sin temores, sin debilidades, y hasta si es necesario, sin hermosura, sin virtudes que le acuerdan, desde luego, el derecho de figurar entre los más sólidos y destacados valores intelectuales de América.

ETHEL KURLAT,
Buenos Aires.

Un Poeta Romántico Chileno

A Pedro Grases

LA obra literaria de Guillermo Blest Gana se compone de poesías líricas, drama en verso y prosa periodística. El estudio de esta última porción de su labor se hace difícil, porque no ha sido seleccionada en volumen.

Las poesías líricas y dramáticas han sido publicadas (1907-1909) en tres grandes volúmenes con el título de *Obras completas*. Los dos primeros llevan prólogo de Antonio Orrego Barros.

Por ahora me voy a ocupar sólo del lirismo del romántico chileno. Aparece en la escena publicitaria a mediados del siglo XIX. En 1854 da a la prensa su primer libro, *Poesías*.[1] "No podría afirmar —dice el docto catedrático Enrique Nercasseau y Morán— si ésta es la primera publicación en Chile de un libro de poesías de un solo y mismo autor; pero lo que sé decir, sin agravio de muertos ni de vivos, es que hasta entonces no había aparecido en Chile un libro de ese género y de igual importancia."[2]

En esta primera obra el poeta se presenta, sin dominar la técnica literaria. Pero en sus poemas se siente al lírico legítimo, al cantor auténtico. Sin embargo, la voz de algunos maestros de la escuela romántica: Musset, Espronceda, se deja entreoír en los versos del chileno.

Es la etapa del aprendizaje, etapa de asimilación y entusiasmo en que no se alcanza a levantar la voz propia. Pero el autor de méritos, con el tiempo, se independiza y sabe encontrar la verdadera senda de su personalidad artística.

El primer libro de Blest Gana, si no lo honra, es el paso preparatorio para su producción original. No obstante sus deficiencias, es preciso señalar algunas de sus composiciones de esta primera jornada: "El junco y el ciprés", "Poesía", "Soneto". En éstas el poeta consigue traducir una emoción personal y perdurable.

XUM

El tono del libro se mantiene en el canon romántico. No es todavía un creador. No obstante, el acento peculiar logra plasmarse en versos claros y sencillos. El misterio de la acción creadora, empero, no se le escapa. Es así como en su poema titulado "Poesía", canta:

> Hay una poesía dulce, tierna,
> melancólica, vaga y misteriosa
> que nadie ha escrito, y que tal vez ninguno
> podrá jamás copiar en sus estrofas.

El cuarteto anterior resulta ilustrativo no sólo por su concepto de la poesía, sino por el elemento idiomático. En efecto, es en este último aspecto en el cual se puede apreciar mejor la etapa de aprendizaje del joven poeta. El verbo "copiar" es de una inexactitud chocante. Pues el poeta no "copia". Expresa. La función poética, esto es, creadora, consiste en expresar la emoción íntima o el objetivo acontecimiento que palpita en el artista del verbo.

Pero, en cambio, el sentido profundo del poeta se traduce en el cuarteto citado. Su actitud es humilde. Conoce por intuición la pequeñez de su poder y lo confiesa con modestia sencilla y sincera. La poesía es magia verbal que sólo los elegidos pueden hallar. Y, sin embargo, lo poesía no es solamente cuestión de idioma. Es algo más . . .

El soneto que principia "Si a veces silencioso y pensativo", de *Poesías,* es, sin duda, el primero de tal tipo. Es composición lograda. El autor sabe acomodar su sentimiento poético a esta composición con rara eficacia estética. De ahí que sus sonetos, la mayoría, posean sutil belleza. "Me dió —le habla a Orrego Barros— por hacer sonetos, porque encuentro que es el molde más adecuado para encuadrar un pensamiento" . . .[3]

Antonio Orrego Barros reúne en el primer tomo de las *Obras completas,* además de *Poesías,* "La flor de la soledad", dada a la estampa en 1857.[4]

Tal poema es una leyenda —dividida en doce partes— que, sin apartarse de la índole romántica, posee cierto objetivismo descriptivo interesante, no tanto por su desarrollo cuanto por el tono distinto al resto de la obra de Blest Gana. Palpita en más de una de sus secciones un humorismo algo inglés:

> Yo no soy de esos Byron de quince años
> que, salidos ayer de las escuelas,
> hablan ya de dolor y desengaños:
> dolores puede ser, pero de muelas:

que llaman la mujer pozo de engaños,
pisoteando su honor como las suelas
de sus zapatos, sólo porque fiera
se les mostró tal vez su lavandera.

En 1884 publica *Armonías.*[5] En este libro alquitara su estilo y consigue verdaderos aciertos en el soneto. En efecto, en el citado volumen se pueden leer: "Mirada retrospectiva", el soneto que comienza "Los años pasarán, y acaso un día", "Sombras", "Adán y Eva", "El primer beso", para no citar sino unos cuantos poemas de valor perdurable.

Guillermo Blest Gana es un buen poeta romántico nacional. Sin embargo, su concepto de la poesía no es brillante ni profundo. "Los versos —le dice a Orrego Barros— deben ser suaves y armoniosos y... con un poquito de poesía o sentimiento, que es lo mismo." "La única poesía —agrega— que puede vivir y que Ud. debe hacer, si quiere que sus versos no duren lo que las rosas de verano, es bella poesía, poesía suave, verdadera y sobre todo con mucho sentimiento."[6] Para el autor de "La conjuración de Almagro", la poesía debe ser belleza y sentimiento. ¿Y la expresión y el estilo? No le preocupan. Son detalles, puesto que ni menciona elementos de tanta importancia para el arte poético. ¿Limitación? No cabe duda. El hombre es limitado por naturaleza.

El compilador de las *Obras completas* —que no son completas, pues no contienen la prosa del poeta— colecciona en el segundo volumen: *Sonetos y fragmentos* y *Hojas al viento*. Estas poesías se publicaron en periódicos y revistas de la época. Pues bien, en *Sonetos y fragmentos* figuran: "A la muerte", "Ayer y hoy" y "Lo único eterno", sonetos dignos de la antología más estricta. Blest Gana, aunque no hubiera escrito más poesías que éstas y los sonetos antes mencionados, ocuparía un sitio honroso en cualquier buen florilegio de la lengua española.

En 1863 es nombrado miembro de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile. Al ingresar pronuncia, como es de rigor, un discurso de incorporación. Hace, en esa oportunidad, consideraciones sobre la poesía lírica y sus tendencias en Hispanoamérica. Al terminar, dice: "Lo que nos falta para producir obras dignas de memoria, es el estudio, la constancia y el trabajo."[7] ¡Cuánta verdad expresa el poeta! Es necesario tener en cuenta tal lección.

La poesía romántica chilena, en general, no tiene calidad literaria. No plasma la vivencia profunda del poeta, sino que modula un canto a la moda de ese tiempo. Sus principales representantes: Salvador Sanfuentes, Hermógenes de Irisarri, Eusebio Lillo, Guillermo Matta, Adolfo Valderrama, Luis Rodríguez Velasco, Zorobabel Rodríguez, Carlos Walker Martínez, José Antonio Soffia, Enrique del Solar, no tienen sino momentos contados de feliz expresión poética. Sin embargo, son los iniciadores de una poesía nacional, poesía que con el renovar del calendario ha conseguido una bella madurez lírica y un auténtico sentido estético.

El romanticismo del autor de *Armonías,* sin ser notable, es original en la última etapa de su plasmación. Posee elementos humorísticos de buen tono, elementos que son el anuncio de la modalidad post-romántica chilena, y cuyo representante más alto es Eduardo de la Barra.

En el soneto "Ayer y hoy", dice Blest Gana:

> La edad de los románticos cantores
> tuvo ridiculeces, no lo niego,
> pero veo con pena extinto el fuego,
> desierto el templo y el altar sin flores.

Un poeta que ve el defecto de su escuela, está en condiciones de cambiar. Blest Gana no cambia; pero abre la brecha de la duda. Y esta conducta poética debe ser señalada como un indicio promisor.

De los románticos nacionales, sin duda, el autor de *Poesías* es quien mejor maneja la materia lírica y quien más bellos poemas deja a las nuevas generaciones.

NORBERTO PINILLA,
Santiago de Chile.

NOTAS

1 Santiago de Chile. Imprenta Chilena. Segunda edición. París. Laplace, 1863.

2 *Sobre la poesía en general, y en especial sobre las de don Guillermo Blest Gana.* Anales de la Universidad de Chile. Santiago. IX-X. 1906.

3 *Obras completas,* vol. I, p. XI.

4 Santiago. Imprenta del País.

5 Santiago. Rafael Jover, editor.

6 *Obras completas,* vol. I, p. XIII.

7 La cita es de Nercausseau y Morán. Ib.

Perfiles Angloamericanos

I

Eugene O'Neill

UN día de 1685 —refiere Taine en su *Historia de la literatura inglesa*— los profesores congregados en el Aula Máxima de la Universidad de Dublín para examinar los aspirantes al grado de bachiller en artes, contemplaron un espectáculo bizarro: un estudiante pobre, mohino, desgarbado, de azules ojos duros, huérfano, desamparado, que vivía de la precaria caridad de un tío suyo, y que ya una vez había sido reprobado por ignorar la lógica, presentábase de nuevo como aspirante al grado de bachiller en artes, sin haber aún estudiado lógica. Inútil que su tutor le pusiese por delante los más sabios infolios sobre la materia — Smiglecius, Keckermannus, Bugerdicius. El estudiante abrió los libros, pasó unas páginas y los cerró luego. Cuando llegó el momento de la argumentación, el censor académico *tuvo que reducir a silogismo sus respuestas*. Preguntado cómo podía raciocinar bien sin reglas, contestó el alumno que sin reglas podía raciocinar lo suficientemente bien. La necedad del estudiante enfadó a los profesores. Obtuvo, sin embargo, el título, aunque a regañadientes — *specialli gratiae*, según reza el registro colegial. El alumno se llamaba Jonathan Swift. La Historia no conserva el nombre de los ilustres profesores.

Nos preguntamos —ya que la misma es en todas partes la mentalidad académica— si algo parecido le hubiese sucedido a Eugene O'Neill, al haberse presentado, allá en sus verdes años, a una de las universidades de su patria, a obtener un título universitario con referencia al drama, ignorando, digamos, ciertos preceptos de la

tragedia antigua. Inútil que al congregado cuerpo de doctores O'Neill le hubiese dicho que, aunque no recordaba los preceptos, era ya autor de algunos dramas que tal vez valiera la pena examinar. Mas como son las reglas, y no la creación —que ignora las reglas— lo que las cátedras exigen del alumno para otorgar los títulos flamantes, a duras penas hubiese obtenido su diploma. Y si el O'Neill de esta hipotética entrevista hubiese agregado que, si bien corto en las definiciones de los textos, largo estaba en humanas experiencias, los doctos mentores que se olvidaron de vivir por recordarse nombres y fechas, no hubiesen podido retener una sapiente y unánime sonrisa, mitad desprecio, mitad compasión. Porque el mozo que hemos querido imaginar a la búsqueda de un título académico había ya ejercitado largamente los músculos y el alma en el duro trajinar del mundo. Complejo era su problema espiritual. Y como ni los libros ni las instituciones podían resolverle ese problema, lo resolvió él mismo huyendo de instituciones y de libros, donde el espíritu se aquieta y las edades pasan como pasan las naves, sin dejar rastro en el surco movible y eterno. El mar fué su escape y su refugio. *Más allá del horizonte* dibujábanse sus más nítidas creaciones venideras. Testigos fueron los anchos y llanos caminos de la varia y múltiple actividad de su inquietud. En todo se ensayó, sabiendo de antemano que, fuera del ingrato oficio de escribir, en todo lo demás sería él siempre forastero.

*
* *

Llegaba O'Neill al escenario de las letras angloamericanas en la plena confusión espiritual de la trasguerra. La humareda de las batallas de ultramar oscurecía aún la década que iniciaba el Armisticio del 918. Década del *cocktail*, del *jazz*, del psiconálisis, del diletantismo en toda forma, de aberraciones y vicios que escandalizaban a los rigoristas puritanos de Filadelfia y Boston; de los salones literarios donde nadie sabía literatura; de los pesimistas de oficio contra los optimistas de púlpito; de los divorcios de los millonarios a las dos semanas de connubio contra las bodas de plata de los buenos burgueses; de los triángulos perversos contra las fidelidades caseras. Euforia, pecado, novedad, pedía esa década que iniciaba el Armisticio.

La generación que ya una vez salvó al hombre de la brutalidad del superhombre, regresaba entristecida y desilusionada. Y como

nadie es profeta en su tierra, en su tierra los héroes no eran héroes, sino hombres sin trabajo que vendían manzanas en las calles. La guerra y las cosas de la guerra eran temas prohibidos en las letras angloamericanas. Se suponía que los lectores ya estaban fatigados de bélicos asuntos. Pero, con todo, la tragedia que había como embotado la sensibilidad moral del mundo entero, dominaba la creación literaria. El cinismo del vivac, el desenfreno cuartelario, el lenguaje soez de las trincheras, la sexualidad exacerbada de tanto robusto mocetón privado durante tanto tiempo de una más refinada sociedad femenina, contaminaban el ambiente. Y como reflejo de ese ambiente, una literatura fálica de principiantes con humos de maestros, que, según el maestro Santayana, *ignoraban la lengua en que escribían.* De la vida sólo habían conocido los aspectos febriles, incoherentes y crueles, porque a su alrededor todo era confusión.

Década de los concursos literarios cuyos premios ascendían a cinco cifras, y cuyas miras, en cada uno de los casos, eran pura y simplemente comerciales: asegurarse un producto manufacturado que fuese vendible con buen provecho para los empresarios; y para que el producto tuviese éxito, debía, naturalmente, llamar la atención de la clase que compra y lee las novelas en serie que expenden las revistas, y que de las revistas pasan luego al libro. Las obras premiadas debían ser originales, de ambiente, de *feeling,* algo distinto, moderno, vivo, y sobre todo, realista. No el realismo de Zola, ese épico realismo que mueve multitudes y comunica a las cosas el escalofrío de la propia alma, sino un realismo prolijamente objetivo, de detalle fotográfico. La actualidad, la vida tal como la vive el ciudadano de la calle, sin idealismos ni barnices ni retoques, ni trama, ni ordenada sucesión de episodios, ni penetración psicológica, ni líricos revuelos. El cuadro escueto, de rápidos brochazos, por donde desfile la corriente de la circunscrita humanidad que se describe. Y en cuanto a los caracteres, con que fuesen actuales y se diferenciasen de los protagonistas de las buenas obras, era suficiente. El atisbo, el epigrama, el epíteto brillante y huero como fuego fatuo, la escena cinemática, eran de rigor. Década de los éxitos de librería cada dos semanas, con sus cientos de miles de ejemplares y cientos de miles de lectores y cientos de miles de dólares en propaganda. Ayer como hoy, el afán mercantil en torno al *best seller,* primaba sobra las altas disciplinas del espíritu. ¿No estamos viendo hoy mismo cómo una noble idea —la del panamericanismo a base

de conocimiento mutuo— puede convertirse por obra y gracia del oportunismo intelectual en sórdido negocio? Que no otra cosa ha de llamarse a esa desaforada producción libresca sobre una Hispanoamérica de circo y opereta con que nos regalan semana a semana escritores ignaros y editores voraces.

Y de toda esta adocenada literatura novelesca que produjo la crisis de trasguerra, ¿qué quedaba? ¿Cuál fué el verdadero portavoz que surgió de la tremenda confusión, el Zola de la novela-ciclo del Segundo Imperio, el Duhamel de la Francia desilusionada y victoriosa del 918, el Remarque de *Los que vuelven*, el Cholokhov de la maravillosa trilogía épica *Y el Don corre tranquilo*, de la Rusia comunista, el Mariano Azuela, que con mano aún trémula escribe *Los de abajo*, el intérprete, en fin, de la nación que contribuyó a salvar la libertad del mundo? La novela de trasguerra que se escribió a este lado del mar ya estaba hecha en Europa. Europa había dado los modelos.

Igual cosa podía decirse en cuanto al verso: pirueta y retorcismo, sin alma ni música ni ideas. Jamás hubo en el mundo más lides poéticas, ni más jurados calificadores, ni más producción de antologías, ni más banquetes para coronar adolescentes portaliras, ni más numerosas ni entusiastas reseñas, ni más revistas de versos, ni se hizo jamás mayor esfuerzo para salvar del olvido a la mediocridad versificante. Mas cuando se quiso poner a prueba la verdadera fuerza de esa escuela intoxicada de sonido, se vió el fracaso lastimoso de lo que prometía ser la Musa nueva de los Estados Unidos de América expresando la vida, porque el Poeta por ninguna parte apareció. ¡Y cómo el momento pedía la aparición de ese poeta! ¡Cómo en medio del gorjeador corrillo la sacra Poesía hizo de repente su llamada! Nunca, como no sea hoy, había tenido el mundo mayor necesidad del bardo, del vidente, de la alta voz de las audacias épicas que, más firme que el mármol y más clara que el bronce, diga a los hombres del futuro lo que los hombres de hoy hicieron para salvar la dignidad humana.

Las largas calamidades colectivas, como la pavorosa guerra del 14 y la aún más pavorosa guerra de hoy, menester han del intérprete que llegue a lo recóndito del alma de esas luchas que la circunstante vocinglería no alcanza a penetrar. Que exprese las ansias de los que van iluminados a la muerte, las agonías de los que esperan, las certidumbres que se acaban, las esperanzas que se adhieren al corazón

en ruinas como la yedra al muro del templo abandonado. Y que cante las alucinadoras visiones de enfebrecidas multitudes que amenazan y sufren y perecen, sin haber aún entrevisto a su Mesías, y anuncie al fin el alba que aparece.

De la Guerra Civil, cuando el corazón de la República sangraba, brotaron los himnos nacionales, los cantos guerreros, los férvidos lirismos, que hoy mismo al entonarse resucitan la férvida epopeya. De la guerra civil surgió un supremo bardo, Walt Whitman. Sin esa guerra Whitman no hubiese sido más que una expresión del movimiento trascendentalista, y estaría hoy tan olvidado como olvidado está ese movimiento. Fué la guerra lo que dió a sus *Leaves of Grass* su anchor humano y cósmico, lo que infundió al sonoroso rodar de esos acordes el soplo de perennidad que tienen. Intérprete fué Whitman de la hora de angustia en que encontró su pueblo su propia alma, y con el alma de su pueblo fundió el bardo la suya.

Empero, en la crisis de la primera guerra mundial, cuando más falta hacían las *voces*, cuando más necesidad hubo de intérpretes que dominasen la ambiente algarabía de profetas, de bardos, de videntes; cuando, forrada de hierro, la juventud de Norteamérica se aprestaba, en los antiguos campos de donde la civilización americana había venido, a la cruzada portentosa; cuando los pueblos, en la más desesperada de todas las contiendas, luchaban por su vida palmo a palmo en las trincheras, ¿qué hacían esos poetas? Uno explicaba el *Vorticismo* y traducía a Guido Cavalcanti; otro daba a la luz *Estampas japonesas*; aquél escribía *Las tendencias de la moderna literatura americana*, pasando de largo el contenido, y deteniéndose sólo en la factura — *Imaginismo, prosa polifónica, color local*, efectos chinos, irradiaciones japonesas, malabarismos italianos. Y todo esto cuando el mundo se incendiaba y la civilización parecía desmoronarse: Ovidio escribiendo el *Ars Amandi* mientras las legiones de Roma perecían.

Y en lo que respecta al teatro angloamericano por aquel árido año del 918, era sólo un teatro extranjerizo. Los dramaturgos europeos llenaban los escenarios de Broadway, centro entonces del arte teatral de los Estados Unidos, y centro hoy del arte todo del mundo. Y cuando el público, harto ya del trajinado repertorio forastero, pidió al fin cosa propia, resultó ésta de un melodramatismo, de una trivialidad, de un mal gusto tan exasperantes, que empresarios y público hubieron de seguir con Ibsen y Strindberg, Tolstoi y Chekhov

XUM

y Benavente. En nada quizá fué tan obvia la bancarrota espiritual de la trasguerra como en eso del teatro americano. Los ciento cuarenta años transcurridos desde que, en 1787, se presentó por primera vez una obra de vernáculo sabor, *El contraste,* de Royall Tyler, hasta *Extraño interludio* de O'Neill, en 1927, fueron de una vana expectativa. El dramaturgo que en este ancho espacio de tiempo hubiese podido traer al ancho tablado de la América sajona creaciones verdaderamente originales, no se vió por parte alguna. Los esporádicos yanquis de tablado que surgían de vez en cuando en imposibles melodramas, cuán lejos estaban del tipo y el conflicto que mostrasen al mundo la inquietud y la fuerza latentes a este lado del mar, conflictos y tipos que sólo esperaban, para ir por la tierra con cuerpo y espíritu propios, el *levántate y anda* de algún ignorado redentor. Y fué O'Neill el ignorado redentor. O'Neill halló el conflicto que no supo hallar el novelista, el desasosiego lírico a que el arte del poeta no pudo darle forma, la tragedia del alma individual que el dramaturgo americano, o demasiado superficial o demasiado comercial, no logró percibir. A O'Neill, como a Lenormand, el dramaturgo francés, le colmaron los líquidos caminos su curiosidad y su sensualidad. También él conoció la tristona alegría de viajar por selladas comarcas y revelarlas a los hombres; y también probó él la refinada voluptuosidad de ver su encanto destruído por la civilización utilitaria que le tocó en suerte compartir. Y nos mostró, dentro de exóticas decoraciones, insondables sordideces; y nos hizo ver la enigmática potencia de las civilizaciones inmóviles ante las cuales nuestras fiebres parecen infantiles. El O'Neill de *El deseo bajo los olmos,* como el Lenormand de *Les ratés,* llevó a la escena americana el estudio psicológico e hizo desfilar ante nosotros toda una galería de casos clínicos. Y todo ese conjunto disímil y grandioso le abrió horizontes nuevos al teatro de su patria, le inyectó savia nueva, inquietud, alma, cosmopolitismo, afirmación.

*
* *

Nació Eugene Gladstone O'Neill el 16 de octubre de 1888, en la ciudad de Nueva York. Nueva York fin de siglo: aristocracia cursi, victorianismo transplantado, literatura parroquial. Su padre, gentil tipo de hombre, católico devoto, actor afamado. Su madre, hermosa y piadosa mujer, pianista consumada, vibrante como una me-

lodía. Años vagabundos sus primeros años por las grandes ciudades de su patria, al lado del padre, que en su papel romántico y heroico de *Conde de Montecristo,* captaba corazones y despilfarraba los fáciles dineros. Devoción, afán andariego, amor a la belleza, las tres hadas madrinas que velaron su infancia. Que los caminos y las gentes que topara después en los caminos ahuyentaran a una de las hadas, fué culpa de la vida. Frente a cada zozobra, sin embargo, la ilusa compañera hacía su intermitente aparición. Seis años de escuela —escuelas católicas en su mayoría, y luego la Academia de Betts en Stanford, en el puritano riñón de Connecticut— y luego, y sólo por unos cuantos meses, la universidad de Princeton. La calle, la calle ruidosa y pendenciera, mosaico y museo de colores y razas y credos, decía más al alma inquisitiva del poeta que los labios pedantes y los textos preñados de glosarios del señor profesor. Y a la calle fué a dar con su afán y su angustia y su curiosidad insatisfecha.

En 1909 el primero de los tres matrimonios, que termina en divorcio. Después, de empleo en empleo, de tierra en tierra, de mar en mar rodando, Guzmán de Alfarache de un siglo prosaico, sin otro amo que su solo capricho, y dejándose, también como Guzmán de Alfarache, *perder dulcemente por los malos amigos,* viene a ser secretario de una casa de baratijas en la ciudad de Nueva York; buscador de oro en Honduras, subgerente de compañía de teatro, jornalero de buque mercante, arriero de mulas en barcos de ganado, marinero por los siete mares, empleado de la Swift, de la Singer y de la Westinghouse en la Argentina; reportero, actor, inquilino de hospital. Probó del fruto de todos los pecados, perdió y ganó en las mesas de juego, lo mordió el hambre entre la opulencia de las cosmópolis enormes, bebió en compañía de estibadores, de marineros y de vagabundos, y en las camas del trato a lo largo de los grandes muelles, conoció a más de una de sus futuras heroínas.

1911. Nueva York en albores de siglo. La maléfica influencia de la buena reina no pasa ahora del pesado moblaje de caoba con rosetones incrustados, y de los cuellos tiesos de señorones de reliquia, porque ya, gracias a Dios, la literatura va sacudiendo el polvo de su omnipresente hipocresía. En casa de Santiaguillo el sacerdote —como llaman por su seráfica figura y sus modales suaves al alcahuete cantinero que hace su negocio frente al muelle— vive O'Neill en su cuarto de tres dólares al mes. Gin marinero y Venus mercenaria ponen

toques de página de Hardy en *Judas el obscuro* en la página real de esa vida aún sin rumbo.

En el puerto ruidoso cabecean navíos de todas las banderas. Y entre tanto pañuelo que se agita en la brisa salobre, ¿no habrá uno por ventura que despida al argonauta que va con rumbo a costas nuevas en busca de nuevas sensaciones? Dura ha sido esa universidad del infortunio que es la casa de Santiaguillo el sacerdote, pero no por dura menos provechosa. Ya hemos visto en Montaigne que universo es cada hombre y que el cosmos está en el microcosmo. Una voz, la del mar —que la mar es sirena de dulcísima voz—, lo está otra vez urgiendo a las andanzas peregrinas. De la lóbrega bohardilla sobre el muelle no hay más que un salto a la cubierta sobre el barco. O'Neill da el salto y desembarca en Southampton. Y cuenta la historia de su vida, que ya tiene sabores de leyenda, que al regreso, en Nueva York, una mesa de juego le da larga ganancia, y sin saber cómo se halla de repente en Nueva Orleans. Las sílabas cantoras de los puertos parecen atraerlo tanto como la cantora música del mar. En Nueva Orleans está su padre haciendo del consabido y heroico Montecristo. Para poder regresar con sus propios dineros —que ya los del garito agotados están—, tiene O'Neill que integrarse como actor a la compañía de que éste hace parte. También, en lueñe día, un tal William Shakespeare de Straford-On-Avon, y un tal Jean Baptiste Poquelin, llamado Molière, representaron en teatros de Londres y París comedias ajenas y propias comedias. Y también a ellos, la vida, que mezquina es con los monarcas del espíritu, los obligó a mezquinos menesteres.

En New London de Connecticut Eugene O'Neill es reportero, y de tarde en tarde, para aliviar la monótona tarea, publica versos, versos malos, además. Aún, en todo ese ancho espacio de mundo que ha encontrado, no ha sabido encontrarse a sí mismo. Pero ya el destino, que suele traernos las mejores lecciones por los peores caminos, le ha dado toques de llamada en la tos pertinaz que no le deja sorber a pulmón pleno los vientos andariegos.

El día que entra al sanatorio de Gaylor Farm cuenta O'Neill veintiséis años. Es el año de 1912. Hasta entonces, vista a la luz del oráculo griego que pide en todas las cosas la medida, su existencia ha sido harto irregular. Diez años de caminos con altos frecuentes en las veredas pecadoras, han sacudido más de lo mandado un sistema nervioso, vibrátil como cuerda tocada por el viento. El poeta

zahondó ya los hontanares de vidas oscuras y de almas que sufren, y sacó de allí para el tiempo que viene sus recios personajes humanos. El sanatorio y el silencio; albas enfermeras de pasos menuditos, como otro silencio que pasa; las francas ventanas que dan a un jardín; y en el jardín, si es primavera, el canto de un ave sobre un mirto en flor, ¿cómo no han de ir despertando en el poeta las ansias de creación?

*
* *

Las primeras obras son dramas en un acto. Cinco dramas que no encuentran tablado y que el autor publica por su cuenta. El volumen se intitula *Sed,* y contiene, además de la pieza que le sirve de título, *La trama, Pronósticos, Niebla, Temeridad.* Es el año de 1914. El huracán apocalíptico sacude las tierras de Europa y tres años después llega a costas de América.

Sed lóbrego es y trágico. En la lancha de un barco que fué a pique hay tres sobrevivientes: un negro, un blanco y una bailarina. El terror de morir de sed va despuntando a través del diálogo que los tres náufragos sostienen sobre el frágil madero en que navegan. Delante, detrás, por todas partes, el mar azul del trópico, sin horizontes y sin playas. Arriba, un cielo indiferente, bruñido como lámina de acero. Bajo el cielo y sobre el mar el ascua del sol. Y a lado y lado del madero la escolta macabra de hambreados tiburones que olfatean ya la presa. La sed reseca las gargantas y alucina los cerebros. Por un sorbo de esa agua que el negro ha escondido, la bailarina en vano se le ofrece. Mas, ¿qué vale esa ánfora en que reyes y duques han libado ante la tentación tremenda de la vida que lucha con la muerte? Y ya, en la roja locura de aquel negro con que termina el drama, tenemos los primeros indicios de lo que ha de ser en adelante la obra dramática de O'Neill. *La trama* es la madeja trágica que se trenza a la vida de una ramera tísica. El cuadro, en el cuartucho neoyorquino donde tres existencias a cual más desgraciadas se debaten —la de la pecadora, la del bandido prófugo, la del amante criminal— tiene todo el híspido y verídico horror del Dostoievsky de *Crimen y castigo.* La acción se reduce a muy poco, pero en ese poco cuánto no se revela del carácter, de las lealtades y de las pasiones de esos pobres desechos humanos, no exentos, sin embargo, de ingénitas noblezas. *Pronósticos* pinta en dos escenas de un acre realismo la

tragedia de un telegrafista sordo, que por disimular su enfermedad para no perder su empleo, causa la pérdida del buque y se suicida. A bordo también de una lancha salvavidas, en aguas de Terranova, tiene lugar la mística escena de *Niebla*, entre un negociante y un poeta, que sin verse, porque la bruma los envuelve, discurren de graves problemas humanos. Sin saberlo, se acercan a un témpano de hielo flotante, pero el grito de un niño que había perecido la noche anterior, los salva de la muerte. Crimen y suicidio de nuevo aparecen en *Temeridad*, drama de adulterio entre el chofer y la esposa del amo. Y crimen y suicidio, incestos y locura, pasarán como lúgubre teoría por toda la obra de este trágico moderno que logró en su patria y en su siglo revivir la terrífica belleza de los trágicos antiguos.

En este primer libro no hay mucho en verdad del futuro gran artista. Pero ya allí se encuentra, aunque en forma harto cruda, la trágica substancia en que se plasman las vidas de sus héroes, y hallamos la medida por que se puede valorar la rígida disciplina de su obra posterior. El mundo que se agita en este libro es un mundo intrascendente, mirado con sarcástica piedad. En dos divide O'Neill la sociedad humana: aquellos que se mueven dentro de las convenciones — parásitos sociales, gentes domingueras, respetabilidades de ordenanza; y los que están al margen de toda convención — prostitutas, negros antillanos, lunáticos, alcohólicos. Y aquí tenemos ya las preferencias características del drama psicológico de O'Neill: almas de fondos abismales, bancarrotas de espíritus sin lastre, estudios raciales, exploraciones de exóticos ambientes, sensibilidades enfermizas, fenómenos mórbidos. La gama, en fin, variada y múltiple de la tragedia humana.

*
* *

Entre la publicación de *Sed* y la publicación de *La luna de los Caribes*, el segundo libro de O'Neill, transcurrieron cinco años. Consta el libro de siete piezas. Todas son piezas en un acto y su acción pasa en el mar o en tierras marineras. El arte de O'Neill es ya un arte en plena madurez en cuanto a fondo y forma. Sus dramas comienzan ya a representarse, y de cuando en cuando, el eco de un aplauso que no halla resonancia en el corazón del esquivo creador de tanta angustia, rompe el silencio indiferente. Vano ruido el de ese aplauso para quien ha escuchado en la noche profunda de su espíritu

el desconsuelo todo de la tierra. Otras obras de O'Neill más ambiciosas, de más anchos horizontes, de más amplios y complicados temas vendrán luego, mas nada en su clase tan perfecto como esa *Luna de los Caribes* que da el título al libro. Sinfonía de estados de alma que el mar, padre de mitos y padre de tragedias, va creando en cada uno de los seres que aman y sienten su presencia.

A O'Neill, como a Conrad, su maestro en más de un concepto, le ha inspirado el océano sus páginas más hondas y más bellas. Y O'Neill, como Conrad, ni fué hijo de nautas ni adormeció su infancia el canto de Anfitrite, más lo obsesionó el mar desde temprano. Y fué como Conrad marinero, y como Conrad tiene visión anchurosa de rumbos marinos. Sus caracteres, como los de Conrad, nada tienen de heroico, mas son vivos, y como vivos, forzados se ven a luchar contra el destino. O'Neill, como Conrad, no está limitado por preocupaciones de raza, ni de casta, ni de color, ni de fronteras. Y como Conrad, nos muestra al ser infortunado en pugna con las fuerzas de la naturaleza indiferente. Fraternidad humana, fraternidad del infortunio. Conrad y O'Neill han visto a bordo de los barcos cómo las gentes de mar se unen contra el viento y el mar cuando les son adversos, y cómo se hacen fuertes y nobles en su unión. Novelista y dramaturgo encuentran en la soledad del hombre que vive entre los hombres, y a veces, como el Manfredo de Byron, en el hombre que quiere vivir solo y no puede vivir solo, la clave de la tragedia de la vida. Y O'Neill y Conrad profetas son, por la virtud de su propia obra, de una verdad nueva: la solidaridad de la familia humana, deformada por mitos sociales, olvidada en prejuicios de raza, terriblemente desgarrada por el egoísmo y la codicia, pero por siempre indestructible. O'Neill, al revés de Robinson Jeffers, el otro dramático poeta, su contemporáneo y compatriota, a quien se le parece en misticismo y pesimismo, ama a los hombres. Jeffers, como el *Prometeo mal encadenado* de Gide, ama sólo lo que los devora.

*
* *

Por mares del Sur, en esta pieza de *La luna de los Caribes*, va el *Glencairn* con un abigarrado tropel de marineros rumbo a la isla tropical. Fugitivos y víctimas son todos de la utilitaria civilización —colosal por la técnica, pigmea por el alma— que ha hecho de los hombres esclavos o verdugos. A bordo se tejen y destejen pretéritas

historias. La luna le da a toda la escena como un fosco temblor de hechicería. Apenas si la pieza tiene trama. Pero a través del diálogo revélanse retazos de tragedia. Los marinos esperan anhelantes el arribo del barco para desatar el cascabel de sus instintos. La pasión sexual, que el dramaturgo intensifica introduciendo allí repulsiones y atracciones raciales, predomina en el ambiente. Cuando el vapor aborda el muelle soleado y perezoso del puerto tropical, mujeres y ron suben a bordo, mujeres negras y ron antillano. Los oficiales han ido a divertirse a los prostíbulos dejando solos a los marineros. Sobre cubierta menudean las libaciones y se mueven querellas. Relucen los puñales y un hombre cae herido. He aquí todo el desenlace. Mas si apenas allí hay trama, la delineación de caracteres, en cambio, se mantiene en toda su perfecta integridad. Y como para suplir el elemento espiritual dentro del realismo de la pieza, el dramaturgo, con fino acierto psicológico, traza la figura de un alma de poeta, toda vibración, al lado de la de un rudo fogonero, toda perspicacia. El poeta medita y el fogonero filosofa. La acción se proyecta hasta nosotros a través de estos dos hombres de temperamento y cultura dispares, aunque igualmente sensitivos. Mientras la algazara de los otros tripulantes borda burdas anécdotas, el fogonero y el poeta devanan románticos recuerdos de antiguas e idealizadas aventuras. No sólo de carácter se compone la pieza. El inquieto espíritu del mar, el embrujo de la luna, olores y ritmos y sonidos, los cantos marineros, el tintinear de las campanas se mezclan a la "voz entristecida de la música, lánguida y distante, como el alma de la noche lunar hecha sonido". Al O'Neill de *La luna de los Caribes,* como al Shakespeare de *El sueño de una noche de verano,* le sonreía aún la primavera, tal el cálido regocijo luminoso de esta pieza poético-realista que no sabríamos llamar drama.

Por el oriente hacia Cardiff, otra pieza del mismo grupo y a bordo del mismo barco, con varios de los protagonistas de la pieza anterior. Pero aquí no son ya las groseras risotadas del castillo de proa, las zambras marineras con negras resabidas, las nocherniegas aventuras en soleadas comarcas, que llenan los ocios de los hombres de mar. Aquí hay algo aún más trágico y más real que el océano: aquí la muerte reina indivisible y una. Yank se ha caído de la escala al ejecutar una faena, y yace moribundo en su estrecho camastro junto a las calderas. Un hombre moribundo en un barco de carga que hace la travesía de Nueva York a Cardiff es un espectácu-

lo poco acostumbrado, porque la parte humana del mecánico engranaje de los barcos no está allí para morir, sino para afanar. En apariencia indiferentes, y en el fondo tocados de hondísima piedad que no sabe articularse, los marineros van y vienen en torno al camastro, fumando en sus pipas, murmurando entre dientes, zurciendo pronósticos. Y como la noche es fosca y proceloso el mar, por las historias de tempestades y naufragios que narran los pilotos pasa como un angustioso escalofrío que hace la escena aún más impresionante. La luz mortecina de una lámpara de aceite diseña en sus reflejos siluetas fantasmales. Un fogonero toca un acordeón. Y a intervalos, la sirena del barco, metálica y aguda, parece que desgarra la niebla y el espíritu. La acción, como en la pieza anterior, es casi nula, y el autor apenas si hace esfuerzos por estimularla o intensificar ciertos estados de alma que paulatinamente se van desarrollando. Mas no es tanto la intriga lo que vale cuanto el retrato espiritual del hombre dejado de la mano de Dios y de los hombres, en su actitud ante la muerte. Mediastintas, contrastes y emociones que el artista distribuye con igual parsimonia por el cuadro. ¡Y cuánta ingénita nobleza en el alma de estos rudos y humildes marineros que aquí se nos revelan en la cálida y primaria desnudez de una honda humanidad! A través del espíritu ya en fuga del hombre que agoniza, pasan, como a través de una cinta cinemática, pretéritos tiempos, paisajes pretéritos. Y a medida que el desfile añorante se acentúa, la visión de aquella granja —en el Canadá o en la Argentina—, soñada de todo marinero, se torna en melancólica visión. Y otra visión, aún más aguda, la de la muerte que se acerca, la del cuerpo tendido en la cubierta esa noche en que el viento salmodia tempestades, sin la luz de una estrella que baje con el cadáver al abismo, viene a trenzarse al último estertor del moribundo. Yank ha muerto. Driscoll, su amigo y compañero en veinte travesías y en veinte temporales, hincado y solemne como figura de misal, masculla una plegaria. Arriba, ajeno a lo que abajo está pasando, grita un marinero pidiendo ayuda a una faena. Y el contraste violento de esta última nota, escueta y prosaica, reviste la escena de un hondo patetismo.

*
* *

La intriga de la pieza que sigue, *El largo viaje de regreso*, pasa en un bar de marineros en el puerto de Londres. Más triste, más

lóbrega —a medida que se adentra por caminos del arte y de la vida, el latente pesimismo del dramaturgo se acentúa—, revélase aquí, descarnado y complejo, el hombre de mar, con todos sus anhelos, sus fuerzas y flaquezas, y preso siempre en las celadas del pecado. Por la puerta tabernaria irrumpe la algazara de un grupo de pilotos del *Glencairn*. Olson, uno de ellos, ha logrado en años laboriosos economizar unos dineros para comprarse una granja a su regreso a Suecia. Olson ha hecho el propósito firme —¡oh, firmes propósitos de marineros y borrachos!— de dejar el alcohol. Pero el arribo al puerto, la tierra que se tiende como ávida ramera al ávido apetito, aguarda su llegada, y lo que no logra el licor lo logra la mujer. Revelador como el estudio del propio Olson es el estudio de psicología femenina de Freda, la prostituta que sirve de instrumento para la caída del piloto. Víctima es Olson de confusos anhelos que se anegan en las túrbidas aguas de lejanas herencias, y víctima es Freda del ambiente, de las circunstancias, de la necesidad. El cuadro, por lo demás, carece de relieve, aunque rico es en rasgos psicológicos.

*
* *

Aceite, de más fuerza trágica, es el bosquejo de un hombre devorado por una obsesión. El año es 1895. Por fondo el mar glacial, por escenario un barco ballenero. El artista, al describirnos su atmósfera, nos da un cuadro de infinita lobreguez: "el barco se desliza dulcemente. La luz enferma y mortecina que cabrillea en las claraboyas, indica uno de esos días de calma, grises, en que cielo y océano parecen igualmente muertos. Nada turba el silencio, excepto los pasos de alguien que va y viene, arriba, en la cubierta". Y en medio de ese silencio, una mujer tocada de locura, la esposa del capitán del barco. Ex maestra de escuela en uno de esos villorrios de New England de sílabas claras y ambientes de sombra, ha querido conocer el mar desde una embarcación. No ese mar de los libros con que ha soñado su espíritu romántico en las veladas invernales, sino el mar de los hombres, que se lleva a los hombres a las largas ausencias, y a veces los devuelve y a veces se los traga. Blando esta vez a las argucias femeniles, el capitán Keeney la lleva a la azarosa correría por mares árticos en busca de aceite de ballena. Y para que el tedio no la abrume en el pasar indefinido de las horas iguales, le ha comprado un órgano que instala en el navío. Pero los días transcurren,

y las noches se confunden con los días, y los días se hacen semanas, y las semanas meses, y los meses años, y siempre, siempre, la inmóvil visión de ese mar hiperbóreo, tendido ante los ojos como un inmenso espejo. Hielo, hielo, hielo por toda esa extensión perennemente adormecida. Y el hielo y el silencio van royendo en el corazón de la mujer. El órgano, al cual ya le ha arrancado la organista todas las soñadoras melodías, yace allí, mudo como un símbolo de hastío. Los marineros gruñen porque ya ha expirado su contrato, y el aceite no se encuentra en cantidad que satisfaga al duro amo del barco. Y estalla un motín que el amo debela con mano de hierro. Pero no es la codicia, entiéndase bien, lo que lo mueve a buscar más aceite, sino el honor, un bizarro e inexorable código de honor. El dinero lo tiene sin cuidado, pero el qué dirán de los otros capitanes, cuando su nave eche anclas en el puerto con menos de la cuota acostumbrada, eso él no lo puede tolerar. Y en tanto, la esposa, cuyo espíritu se va rápidamente ensombreciendo, le implora que regresen. Y en el momento en que éste, movido de piedad, va a dar la orden de virar, "¡Aceite!", grita una voz desde la borda, porque, por entre el hielo que se quiebra, se ha divisado un banco de ballenas. Keeney se olvida de todo —de su mujer, del motín que lo amenaza, de la escasez de provisiones— ante la presa que tiene por delante, y ordena proseguir la travesía. Y con la cuota acostumbrada y con la esposa loca de remate regresa a su nativo puerto el capitán.

Tema amado de Balzac este de la pasión dominante de un hombre por una idea, que en esta pieza nos presenta O'Neill. Ya sabemos cómo en la obra balzaciana predomina el maniático, el personaje de una sola pasión avasalladora y absorbente, pasión que será el único resorte de sus actos, en cuyas aras se sacrificarán todos los deberes sociales y domésticos, y aun los propios intereses: la avaricia en Grandet, el libertinaje en Hulot, los celos en la *Cousine Bette*, el amor paternal en Goriot, la tiranía de una invención en Balthazar Claës, protagonistas de algunas de sus obras. Así también este maniático capitán de O'Neill lo sacrifica todo a la pasión irresistible de su orgullo. Carácter hosco y recio como su propia tierra de New England.

*
* *

La soga es la última de las piezas de esta colección y la más amarga de todas las obras escritas por O'Neill hasta el año de 1918.

XUM

Estudio de odio, la gama íntegra del odio, concentrado en cuatro seres. El carácter central, Abraham Bentley —anticipación del Efraín de *El deseo bajo los olmos*—, es uno de esos evangelistas militantes que, Biblia en mano, cometen los mayores desafueros. Vengativos y duros como el Dios del Antiguo Testamento.

Exhibe esta pieza una horripilante colección de caracteres arrancados de la vida, del medio puritano, de las sórdidas aldeas de Kiwanis y Rotarios, que sirvieron de modelo al poeta Edgar Lee Masters para su *Antología de Spoon River*, que sirvió a su turno de modelo a Sinclair Lewis para la mejor de sus novelas. Aldeas de Biblia y de Moral de donde surgen cristianos odiosos como Abraham Bentley, labriegos borrachos y brutales como Sweeney su yerno, perdularios como su hijo Luke, degenerados patológicos como Annie su hija. El bronco terrón que de sol a sol labran los hizo duros, crueles y mezquinos. Su horizonte, circunscrito entre la taberna y la parroquia, les cerró los caminos a las cosas más altas y profundas. Pero, *la tarea del artista*, nos dice el mismo O'Neill, *es mostrar la hermosura en la misma fealdad, sentir, y finalmente revelar, lo bello que se esconde debajo de todo lo sórdido en el mundo*. Inicia esta pieza la serie de tragedias que años después O'Neill irá a desarrollar en una poderosa y efectiva forma de arte.

*
* *

Tarde tristona de un despuntar de primavera. En la granja situada en la punta de un agrio promontorio, contra el cual el mar se queja con monótonos quejidos, vive Abraham Bentley con la hija de un segundo matrimonio, su nieta y su yerno. Sórdido y tacaño es Abraham Bentley. Cinco años antes, Luke, el hijo de la primera esposa, ha huído de la granja llevándose unos dólares de una suma que el viejo escondía. Desde entonces, colgada tiene el viejo de una viga del granero una soga con la cual ha de obligar a su hijo a que se ahorque cuando regrese a la casona. Durante este tiempo la vida de los moradores de la granja está llena de maquinaciones, mezquindades y venganzas reprimidas. Pero Luke regresa. Lueñes tierras, anchos horizontes, le han dado un desparpajo que fluctúa entre el buen humor y la insolencia. Y como la hermana y el cuñado sospechan que es él el presunto heredero de la exigua parcela que han regado ellos con su largo sudor, el odio que durante un lustro se ha venido

acumulando estalla de repente. Mas es fuerza fingir amistad para dar con el escondrijo del dinero que Luke debe conocer. Y la paz se hace. La botella mediadora desata las lenguas y fragua el complot. Los tres se unen contra el torvo anciano, que entre versículo y versículo no hace más que maldecir de su progenie. Y de pronto, airado como un profeta bíblico, el anciano aparece. Y entre muecas grotescas, con mano temblona y sin decir palabra, le señala al hijo el dogal que oscila al capricho del viento marinero. Luke, que ha interpretado erróneamente el ademán, golpea al padre y lo amenaza con la tortura si no le revela el secreto del tesoro. Cuando todos entran, la niña que se ha quedado afuera, columpiándose en la soga, siente que de la viga algo pesado cae al suelo. Es una talega de monedas de oro —cincuenta monedas— que fulgen como un lampo en el oro de la tarde. La niña toma las monedas, y una a una, las va tirando al mar a modo de guijarros... No cabría en una pieza de un solo acto ni más trágica ironía, ni más amarga.

*
* *

Pero la vida es múltiple y es contradictoria, y el instrumento monocorde y lírico, va ya, con nuevas cuerdas, dando sonidos diferentes. En el estrecho molde en que se funden hasta ahora las piezas de un solo acto, no caben ya los elementos que pugnan por espacio y las voces que pugnan por salida. Porque el poeta, a través de los años de artístico martirio, envuelto en la púrpura de su melancolía para que nada turbe el drama que pronto se va a actuar dentro de su alma, ha estado sintiendo esas pugnas y escuchando esas voces. En ese confuso año del 921 tiene ya O'Neill treinta y tres años. Alada se va la mocedad como una bella y fatídica visión. Y se van también con ella los férvidos arranques, pero en cambio vienen, vestidas de luto y por rutas diversas, figuras de un arte que va alargándose en hondura y ensanchándose en distancia, como esos horizontes que ven desde las naves los hombres marineros. Su conocimiento del mundo y de la vida es ya más real y más certero, y más reales y certeros los héroes de sus dramas. Zozobras y tedios por ventas y mesones, y un poco por las páginas de autores favoritos, y el constante inclinarse sobre el brocal del pozo del alma de los hombres para escuchar de cerca sus quejidos —porque los héroes y heroínas de O'Neill no saben del temblor de una risa contra el viento, y si

lo saben, su risa pone miedo, como en *Lázaro rió*—, le han dado más fuerza y más hondura y más complejidad. Y del drama corto nace el drama largo, que paulatinamente va llevándonos hasta el horror espléndido de la tragedia griega en tierra americana.

*
* *

Anna Christie, drama en tres actos, marca tal vez, aun dentro de su atmósfera sombría, un momento de optimismo en la larga obra pesimista del autor, y este drama, debido a ese optimismo que no cuadra con el temperamento lóbrego de O'Neill, estuvo a punto de degenerar en melodrama. Sin embargo, a pesar de haber obtenido ruidoso éxito en Broadway cuando se representó por primera vez en 1921, y a pesar de haber merecido uno de esos premios literarios con que se hace surgir a la luz meridiana la mediocridad, la pieza no carece de patético interés. Es la historia de la regeneración de una mujer bajo la doble y lustral influencia del mar y del amor. Historia vulgar ésta de la mujer pública moralmente casta, manida y remanida en la literatura rusa, y en la infinidad de sus predecesores franceses desde *Manon Lescaut* hasta la *Safo* de Daudet. Solamente que en los rusos, en Dostoievsky sobre todo, esos ángeles que, como la Sonia de *Crimen y castigo,* todas las noches bajan al arroyo y todas las mañanas se blanquean las alas leyendo el Evangelio, tienen la virtud, salvadora para el arte, de que el autor supo adentrarse hasta el complejo fondo de sus almas, analizando sentimientos e impresiones, con tal poder de análisis que mueve nuestro espíritu al terror y la piedad. El padre de la Anna Christie de O'Neill, viejo lobo marino que ha recorrido de punta a punta las anchas rutas de los siete mares, se encuentra con su hija en la taberna de Santiaguillo el sacerdote en Nueva York, y poco después sabe que ésta ha vivido por algún tiempo como prostituta. Pero se hace claro, o por lo menos se afirma y se reitera, que la pecadora ha sabido preservar un alma virginal, y cuando confiesa a Burke que a ningún otro hombre ha amado antes que a él, a punto estamos de creerle, aunque sólo sea para no dañar la impresión felizoide. A bordo de la barca de su padre vive la heroína, cuando su héroe, como Ulises del mar a los brazos de Calipso, emerge de la niebla a sus brazos turbadores. La gran pasión se desarrolla, crece, y como un incendio los devora. Anna Christie confiesa. El hombre reacciona rebelándose instintiva-

mente contra la idea de casarse con una de aquellas mujeres que con otro nombre y en otros puertos ha sido suya y ha sido de todos por unas monedas. Mas después de la lucha interior contra el deseo que lo envilece, después del alcohol y del arrepentimiento del alcohol, amada y amador se reconcilian y se unen. La heroína de O'Neill es verídica, es intensa, tiene relieve espiritual en ocasiones. Hay allí pasajes, especialmente en el primero y segundo actos, que revisten un hondo patetismo. La impresión general, con todo, nos deja un tanto escépticos. Hay allí relieve, hay allí alma, mas también hay allí *literatura* en el sentido verlainiano o rubeniano del vocablo. O'Neill no quiso hacer uno de esos folletones del feliz desenlace con que se prostituye el arte y se distorsiona la vida, estilo Hollywood, sino *una pieza sin final... El telón cae y detrás del telón las vidas siguen...* Y, sin embargo, queda en el lector que ha saboreado otros más substanciosos manjares del maestro, uno como regusto azucarado, una como nota que disuena en el magnífico conjunto melancólico, como si el canto gregoriano tornárase de pronto en aire callejero.

*
* *

Y al fin un día, fatigado el poeta de escrutar horizontes, hizo alto en tierra firme, en playas resonantes donde cantan las sirenas de Ulises entre un coro de negros africanos. Y su alma transida de piedad acercóse al alma luminosa de los hijos de Cam, no en un afán de llevar a su obra el elemento puramente exótico, sino en un humano y generoso afán de comprensión. Mundo vasto y prodigioso mundo éste del negro, viejo y bíblico como las cabañas de Cedar, cuyas fronteras físicas se derraman por cuatro continentes, y en lo espiritual se ha extendido su influencia a todas las provincias de las letras, en sus *blues,* en sus *spirituals,* esos aires del Congo que siguieron las andanzas del beduino, se mezclaron a los callejeros ritmos de Estambul, encantaron las cortes de Persia y se quebraron en una elegía en las algodoneras comarcas de Georgia y Alabama. Música de alma, como esa otra música exquisitamente desolada del *yaraví* indígena del altiplano andino, música negra que halló en nuestras Américas tan cabales intérpretes y tan exquisitos artistas como el angloamericano Langston Hughes, el cubano Nicolás Guillén y el colombiano Jorge Artel. Aires que las mujeres canturrean —el ébano en el oro—

trillando en las eras, y los hombres labrando la tierra, aires que tiemblan y se pierden con el viento mañanero entre el clangor de las sirenas del Mississippi y del Magdalena, y en los cañaverales antillanos y en el fervor de los *revivals*. Aires que cifran y resumen la larga pesadumbre, las múltiples andanzas de esa raza explotada, esclavizada, torturada, que la cristiana caridad del blanco cuelga de un árbol como un símbolo en la piadosa indignación del linchamiento. Aires que brotaron del fondo de la selva en noches de angustia, de lujuria, de tragedia, y como la selva tienen la pristina calidad de su fervor. Alma del negro, terror y dolor desleídos en risa y en llanto. Porque detrás de ese negro tradicional del melodrama, burlón, bufón y pícaro, escóndese el otro, el fatalista, el cínico, el fantástico pagano y el astuto pretendiente, como ese *Emperador Jones* de Eugene O'Neill.

*
* *

Drama expresionista este drama que se representó por primera vez en Nueva York en 1920, con Charles S. Gilpin, el famoso actor negro, como figura central, y que desde entonces ha recorrido en triunfo todos los escenarios de la tierra. La pieza se divide en ocho escenas cortas en vez del convencional número de actos. Los cuadros rápidos expresan mejor que la prolongada marcha de los actos los diversos estados de pánico que del cerebro del protagonista pasan a los nervios tensos del espectador. Con excepción de la primera y última escenas, la obra toda es la proyección del Yo de Brutus Jones, símbolo del complejo de su raza. Las tétricas sombras, que como informes Miedos Pequeñitos, vienen de lejos, del fondo de la selva medrosa y misteriosa, toman, aunque distorsionados, corpórea realidad en el tablado. Imágenes de una vaga inquietud que asume poco a poco forma más concreta. Y a medida que el miedo le entorpece los sentidos, surgen del subconsciente del negro alucinado los acumulados recuerdos ancestrales. Y el batir del *tam-tam*, manera primitiva de expresar emoción desde el Congo hasta Haití, incesante y monótono y rítmico como el pulso del hombre, digno acompañamiento es de una pieza en que las fuerzas primitivas están siempre en acción. ¡Y cómo ese sonido, al tiempo que fustiga los nervios del oyente, comunica a la audiencia el largo escalofrío del negro horrorizado!

En Honduras, mientras buscaba oro y concebía tragedias, pensó O'Neill este drama. La acción pasa en una de esas indeterminadas comarcas onellianas, orillas del Caribe, regida por un emperador. Como quiera que sea, es ésta una de las más acabadas representaciones del pavor en el corazón de un ser humano.

Y aunque pintoresco, este emperador de la chaqueta de abigarrados colorines, de anchas charreteras, y puños y cuello galoneados, de botas de charol con espolines, del grueso cinturón de donde cuelga el revólver de mango de carey, tiene algo que no es ridículo del todo; algo que se impone, una como innata grandeza, una como oculta fuerza de voluntad, una desbordante confianza en sí mismo, que inspiran respeto si no admiración. Y puesto que el oficio de ser emperador no siempre es el mejor de los oficios, Brutus Jones sabe enfrentarse virilmente a los arduos problemas de su cargo, y como buen monarca cuida primero de su bolsa que de la suerte de sus súbditos. Para Smithers, el mayoral blanco a quien ha suplantado y de quien es temido, tiene respuestas dignas de Platón. Supersticioso él mismo, sabe explotar para sus propios fines la superstición de sus congéneres. Mientras él se pierde entre la manigua, la amotinada negrería a quien ha convencido —idea que tomó O'Neill de un episodio histórico de Haití— que sólo una bala de plata lo podrá matar, se da, para disipar el hechizo diabólico, a las más abominables paganías. Mas ¿qué ha de temer de la revuelta plebe este emperador de imperios primitivos en su fuga a través de la floresta, asediado, torturado, ensordecido por el redoble asiduo del *tam-tam,* si los árboles todos de la selva —que en la alucinación de la locura asumen ya hermosas, ya grotescas figuras humanas— se muestran sus amigos? La selva fascinante y maléfica que Brutus Jones conoce como en los días de la barbarie heroica conoció *Tabaré,* tiene para él arrullos que enervan y que matan. ¿Y qué ha de temer de un puñado de negros este negro sofisticado por una civilización que nunca asimiló, él, que ha sido, entre el ruidajo y la humareda de su ciudad nórdica, miembro prestante de la iglesia bautista? Corazón de la raza, sonoro, grotesco, profundo y petulante, que con pinceladas magistrales nos ha trazado O'Neill en éste, el más expresivo de sus dramas.

*
* *

En *Todas las criaturas del Señor tienen alas,* tema negro en drama negro otra vez, la mano atormentada del poeta traza un cuadro de sombrío pesimismo. Cuadro de pasiones voraces, de instintos bravíos, de raciales discordancias, en que campean la degradación, el rebajamiento, la humildad. Y en torno al drama íntimo, todo un panorama social. Y no había de faltarle, para hacerlo más dramático aún, ni la calumnia ni el escándalo. Los reaccionarios clericales, los mismos que hace unos meses lograron impedir la representación de *Native Son* en Nueva York, confundiendo el realismo artístico con la pornografía, cayeron sobre O'Neill con el doble peso de su fanatismo y su poder. Y a la sacra iracundia del levita sumóse la agresiva actitud del centurión, que quiso impedir el estreno de la pieza, prohibiendo que actuaran niños en la primera escena, la cual fué leída al público desde las tablas. Preludio de lo que años después había de sucederle al dramaturgo con *El deseo bajo los olmos.* Sacerdotes y soldados olvidábanse que en este pagano de ancho corazón, discípulo del Cristo que arrojó del templo al mercader y lapidó al fariseo y destruyó los sofismas doctorales, existía el más vivo sentimiento de justicia que, como nacido del *Sermón de la Montaña,* exaltábase en él hasta convertirse en llamarada de la más cristiana caridad.

Trata esta obra, escrita en el característico lenguaje dialectal del hombre de color americano, del matrimonio entre un negro y una blanca, con todas las complicaciones que de ello se desprenden. Como historia objetiva, lejos está de ser universal. Su universalidad consiste en la lucha eterna de los sexos, que no tiene en cuenta ni fronteras ni razas ni epidermis. Ni fué el problema sociológico, interesante como lo es, lo que preocupó al dramaturgo, sino, a fuer de artista verdadero, lo atractivo de una situación preñada de posibilidades dramáticas. Y aunque es cierto que el casamiento entre negros y blancos aún es anatema, y despierta animosidades y prejuicios, y entre las partes contratantes casi siempre termina en el desastre, no fueron estos factores externos los que lo movieron, sino el conflicto pasional que se desprende de tal situación. Y acaso, ¿no es esto suficiente? Verdad que hay allí sugestiones y memorias raciales, odios y terrores, pero éstos sólo actúan como ingredientes del substancioso y áspero banquete. A través de la trama dramática de la obra el alma buena

del poeta, transida en arrebato generoso de fraternidad y de perdón, muestra su amor a los humildes, a los perseguidos, a los hambrientos, a las víctimas de la brutalidad organizada, a los que han hambre y sed de justicia.

¡Y cómo el vigoroso colorista traza el vívido cuadro de las callejeras escenas neoyorquinas! La escena inicial, los niños blancos y los niños negros que pueblan las callejas de uno de los barrios bajos del Nueva York de hace unos años, la gente que pasa, las risas blancas y las risas negras, cada una con su metal propio, cada una de calidad distinta, que vibran y se funden en el atardecer de primavera —porque la primavera canta siempre dentro del alma musical de O'Neill—, los ruidos urbanos, el rechinar del elevado, el trotar de los enormes percherones, que repercute en las baldosas, son pinceladas de un lírico realismo inolvidable. Y en la brisa cortante, de la calle de los blancos, la voz nasal de un tenor blanco que canta un aire popular, y de la calle de los negros la voz dulce de un negro que responde con el coro de otro aire popular. La luz del poniente hace más fuerte y luminosa la luz de los faroles. Y en las aceras de la calle, ocho niños jugando a las canicas. Niños blancos y niños negros. Jim Harris, chiquitín travieso, hermoso como un cupido de ébano, dirige la partida. Ella Downey, su compañera, alba y rosa como una muñeca. Y el drama está hecho, porque, en estos dos seres que encarnan el fatídico y viejo conflicto de los sexos, se encarna también la tragedia real de las desigualdades de la vida. Y pasan los años —nueve años, para ser exactos. Y como si el tiempo no hubiese transcurrido sino para hacer más dolorosos los contrastes, Jim y Ella encuéntranse de nuevo en la misma calle y en otro atardecer de primavera. Tiene Ella diecisiete años, alta y rubia y arrogante. Jim tiene diecinueve. Y como es día de graduación, va Ella a la ceremonia de brazo de su novio, un pequeño matón blanco que ha puesto miedo en toda la pandilla juvenil. También Jim Harris se gradúa, pero sólo después de la segunda tentativa, porque —y aquí el juego de los complejos psicológicos— al presentarse al examen en medio de las caras blancas y de las risas que pugnan por brotar, se hace una laguna en su memoria. La amistad infantil de Ella por Jim es cosa del pasado. Pero Jim no la olvida. Jim ya sabe, sin embargo, que el abismo de las razas los separa, y ha sentido en carne viva y alma viva la punzada aguda de la humillación. Mas la vida es compleja y lo que hoy no es, mañana puede ser. El tiempo se encarga de allanar los ca-

minos y la fatalidad burlona de hallar lo inesperado. Y cinco años después, abandonada por el amante de quien tuvo un hijo que murió, Ella se casa con Jim Harris. La esposa blanca y el esposo negro franquean una mañana, también de primavera, las puertas de la iglesia, camino hacia otras tierras que juzgan más hospitalarias para su bizarra situación. Mas las otras tierras son iguales, porque, después de todo, una es la humanidad. Y dos años más tarde, entristecidos y humillados por aquella fuga que implica una derrota, regresan al solitario piso en Nueva York. Y principia allí el final de la tragedia intensa en ese ambiente negro que para Ella se ha convertido en pesadilla. Sobre esas dos vidas se cierne la locura. Obsesionado él por un título de abogado que no ha podido obtener y que constituye, después de su amor imposible, la más alta aspiración de su existencia, se pasa las horas devorando códigos a la cabecera de la esposa, loca de remate, y que ya lleva, para colmo de tragedia, un hijo suyo en las entrañas. La grandeza trágica del desenlace ante la vida que se va, culmina en las palabras del negro arrepentido: "¡Perdóname, Señor, y hazme digno! ¡Ya veo Tu luz de nuevo! ¡Ahora oigo Tu voz! (Y rompiendo a llorar en un éxtasis de humildad religiosa), ¡perdóname, Señor, por haber blasfemado de Ti! ¡Que este fuego del sufrimiento que me abrasa me purifique de egoísmos y me haga digno del hijo que me mandas a cambio de la mujer que te llevas!"

Cristianismo hay aquí, del más puro y acendrado cristianismo, de que no son capaces ni el moralista ni el predicador de profesión. Mas como el arte es múltiple y es ancho como el mundo, y caben dentro de él todas las formas y todos los conceptos, el poeta, variando de escenario —y de actitud— y ya en la cúspide de su sazón intelectual, nos trae el drama griego a tierra americana, a tierras de New England. Y con ello, no sólo eleva el teatro de su patria a la categoría de teatro universal, sino que enriquece también el idioma en que Shakespeare escribió sus tragedias.

*
* *

Escenario de contrastes este escenario de New England. Seis estados —Maine, New Hampshire, Vermont, Massachusetts, Rhode Island— de variada belleza. Gris de invierno, azul de estío. El gris

tierra adentro, en las laderas de los montes de Vermont, en la parte occidental de Massachusetts, en los arrecifes de New Hampshire, un gris que va desde el parduzco pálido hasta el terroso oscuro, en obsesora gama. Color de monotonía y aburrimiento. Y ese gris simboliza la vida y menesteres del labriego de New England. Evoca uno, por extraña asociación, ciertos cuadros flamencos, donde el gris domina, acre y duro. ¿Es acaso la trágica alma puritana, el alma dura y acre de los peregrinos de la *Flor de Mayo*, que aún sueña en el ambiente de esta tierra, avara y generosa, acogedora y arisca de New England? Y luego, la blanca uniformidad de los paisajes, los silencios sin fin, la quietud infinita de las horas cuya marcha una mano invisible parece que detuvo, los pinos erectos ornados de encajes de nieve, los abedules que se doblan al peso de la escarcha, como monjes que rezan, los viejos molinos, las viejas cisternas, los puentes cubiertos, las granjas perdidas en lo hondo de los valles, los techos de pizarra donde las sombras juegan, las iglesias de agudos campanarios que a la tarde tiñen de sangre los crepúsculos, ponen una vaga tristeza en el espíritu, más propicia al ensueño que a la obra. Y en los días estivales, azul por todo el litoral; un azul que ríe, un azul que enceguece, y se tiende como una gasa leve en los lagos de Maine y en las costas bravas de Connecticut. Tierra que suspira en el verso de Frost y palpita de calurosa humanidad en los libros de Van Wyck Brooks.

Allí vivió una estirpe de pensadores, de sabios y de artistas que le dió largo lustre a esas comarcas, y también hombres duros y sombríos que alargan su sombra hasta las gentes de hoy. Dura es y generosa el alma vieja de New England, alma de luces y de sombras, como el alma vieja de Castilla: crueldad de encomendero, ternuras de novicia. Sus vastas empresas mercantiles corrieron por el mundo entre las arboledas de sus mástiles, y la luz de su cerebro prodigioso iluminó caminos, y aún sigue iluminándolos. Un Webster, un Hawthorne, un Longfellow, un Emerson, un Lowell, un Thoreau, un Holmes, un John Quincy Adams, un Ticknor, un Prescott, un Alcott, un Parkman, y una veintena más, atestiguan la calidad de su cultura.

Y allí vive una raza de hombres rectos, robustos, poco dados a los vuelos de la fantasía, mas no exentos de idealidad y de arte. Virtudes caseras, innata elegancia, gusto refinado, rigor calvinista. Porque New England ha llevado su intolerancia puritana y católica —que las dos conviven y dispútanse la hegemonía en la gran ciudad

de Boston— hasta extremos increíbles. Allí los airados profetas del Antiguo Testamento se encuentran en su casa, mas no así la consoladora voz del Evangelio. A la sombra venerada de Harvard, de Dartmouth y de Yale brotaron las más nobles causas y se incubaron todos los fanatismos y todas las intolerancias. *Snobismo* social, superioridad intelectual.

Si una tarde de otoño, una de esas tardes de otoño en New England, en que hasta el paisaje parece que piensa, entramos a una de esas casonas ya un poco derruídas, de tipo colonial, en Salem, Newburyport, Marblehead, construída otrora por algún capitán retirado, al regreso de su último viaje de Ceilán, nos hallaremos, al principio, en un ambiente entre frío y reservado. Luego, al calor de la palabra, iremos encontrando un corazón. Y observaremos, si en nuestro espíritu arde el culto de las cosas bellas, que aquel señor, representante de una firma de lanas de Lowell, nos cita en el original trozos enteros de la Eneida, nos discute, comparándola, la calidad humorística de las comedias de Shakespeare y Molière, nos hace ver en la Biblia de King James bellezas que no habíamos sospechado. Nos mostrará en el muro, con algo de infantil vanidad, sus abuelos, sus pergaminos, sus medallas de Harvard. Porque en sus años mozos el señor fué atleta y ganó varios premios de futbol. Mas su visión del mundo, si bien refinada por una sólida cultura clásica, encastillada se ha quedado dentro de un conservatismo intransigente, dentro del dogma de una hosca religión. No le arguyamos, si no queremos herir su acendrado sentimiento de republicano *pur sang* que, en nuestro concepto, Mr. Roosevelt es una de las más altas figuras de la Historia, que otros credos, además del calvinista, han hecho obras piadosas, y otras razas, además de la impoluta raza de los peregrinos de la *Flor de Mayo*, han dado al mundo algunos hombres grandes, porque no lo admitirá. Demasiado cortés para desmentirnos en su casa, cambiará con tino la conversación, nos hablará del mal tiempo que se acerca, y nosotros, comprendiendo la indirecta, nos alejaremos de la mansión del caballero sin habernos podido formar una idea clara del habitante de New England. Pero al salir, la tarde de otoño de New England, sobre la cual desfleca el cielo su inmenso manto rojo, no nos dejará duda de que allí existen el arte y la belleza. En ese escenario, con esos actores, O'Neill ha compuesto sus tragedias más altas y más hondas.

*
* *

Momentos tiene O'Neill en las tragedias de New England en que llega a la altura de la tragedia clásica. Si la idea fundamental de la tragedia griega es la doctrina de Némesis, la diosa vengadora que castiga en nosotros y más allá de nosotros nuestras culpas, por la tragedia de O'Neill corre, como en las naves de Aulis, un viento de venganza. Como en los griegos, el hombre es en O'Neill juguete del destino, y haga lo que hiciere será siempre víctima de la Fatalidad. La tragedia de O'Neill, como la clásica, revela los abismos de pasión y dolor que duermen en todo ser humano. Y O'Neill, como los griegos, reconoce el poder creador y demoníaco del instinto, y como los griegos muestra en toda su áspera grandeza el orgullo que se humilla, la fuerza que se abate, la juventud que se deshace al soplo de un viento huracanado. El horror, la crueldad, la violencia, el incesto, el crimen, el suicidio, que dentro del orden aparentemente sereno de su arquitectura discurren por las obras de los griegos, los hallamos en esta última parte de la obra de O'Neill. La magnitud de las figuras que pasan en O'Neill por ese escenario de New England bien puede sugerir paralelos con la magnitud de las figuras que pasan por la Argólide en Sófocles y Eurípides. Si en lo antiguo la trilogía esquiliana llevó hasta lo sublime lo sórdido y lo horrible, la trilogía onelliana en lo moderno trasmutó el crimen en belleza.

*
* *

En *Diferente,* brutal tragedia en dos actos, que tiene por escenario el hosco fondo de un pueblo puritano, llevó O'Neill la violencia hasta límites extremos. Y lástima que el exceso trágico debilite hasta cierto punto la soberbia arquitectura de la pieza, porque allí, como en la mayoría de las obras del fuerte dramaturgo, las pasiones son hondas y verídicas, y los caracteres, más que ficciones de la mente, son criaturas de la vida, humanas y tristes y frágiles.

Emma Crosby se entera de que Caleb Williams, capitán de barco a quien se ha prometido en matrimonio, tuvo, como todo hombre que es hombre lo ha tenido, y más si es marinero, un enredo amoroso allá en lejanas tierras. Pero Emma Crosby es recta y fría como un

campanario de New England, y lo que otra mujer perdonaría, ella no lo perdona, porque su novio, por ser suyo, tiene que ser *diferente* a los demás hombres. Y el golpe del descubrimiento causa la ruptura de su compromiso.

El segundo acto tiene lugar en el hogar de Emma treinta años después. La fogosa doncella, marchita por el tiempo, ajada por la vida, víctima de represiones sexuales —porque la vida cobra y la naturaleza vuelve por sus fueros y castiga siempre al transgresor—, es ya sólo remedo fantasmal de lo que fué. Benny, el sobrino de Caleb, soldado norteamericano que acaba de regresar de Francia, ha hallado en las flaquezas de la virgen provecta la manera más fácil de medrar:

> *"Al levantarse el telón aparecen al fondo Emma y Benny Rogers. Benny, de pie junto al fonógrafo que masculla estridencias de jazz. Benny silba y hace como que baila con la música. Tiene Benny veintitrés años. Un como trasunto de su padre en el acto primero, aunque más tosco, más endurecido, más vulgarmente seguro de sí mismo. Gasta uniforme de dril de soldado americano. Los treinta años transcurridos han hecho en Emma sus estragos. Su vestido blanco y demasiado corto, sus medias de reloj, sus escarpines de tacones altos, disuenan, incoherentes, grotescos, absurdos, en esta mujer que pugna por defraudar los años. En las tiesas mejillas y en los labios delgados, asomos de rouge, sombras de lápiz alrededor de los ojos, y obviamente mentiroso el negror del cabello. Sus aires aniñados, y su sonrisa coqueta resultan irritantes, porque son como la burla de la edad sin decoro que quiere arrebatar sus fueros a la juventud. Diríase una actriz de cincuenta años haciendo el papel de una heroína de veinte."*

Y gradualmente, la pobre va cayendo en la red que con promesa de casorio le tiende un soldadote desalmado. Y entre frases veladas, picantes indirectas, dulzarronas palabras, en que aflora en un instante la desolación de toda una existencia, la vieja ridícula, convertida en trágica figura, va poco a poco aproximándose al prohibido y dulce tópico del sexo:

> *"Emma. (Alzando el dedo en actitud de reprenderlo. Su manera burlona delata turbación)* —Ah, se me olvidaba . . .: los dos, jovencito, tenemos cuentas que arreglar. Me dijeron en la tienda que te habían visto anteanoche en casa de Tilly Small.
>
> *Benny. (Con aire despreocupado de don Juan petulante)* —Sí, pasaba por allí, y me hizo señas de que entrara. Eso fué todo.
>
> *Emma. (Frunciendo el ceño)* —Y que estabas tocando el piano y bailando, y una porción de cosas más.

Benny. —Bah, estas gentes pueblerinas creen que uno está de juerga si lo ven levantado después de las once.

Emma. (Con vehemencia) —Yo a ti no te culpo, pero a ella . . . que por su edad podía ser tu mamá.

Benny. —No tanto. No tiene ni la mitad de los años que . . . *(Y cayendo en la cuenta)* Si, es verdad, es una vieja necia, tiene usted razón, Emmer.

Emma. (Con cierto recelo) —Y supongo ya sabrás qué clase de mujer es ésa . . . y lo que ha sido desde moza.

Benny. —La conozco desde hace rato. Si no soy nacido de ayer, Emmer. Recuerde que estoy en el ejército americano. *Oui*, comprende? *(Y con risa ahogada)* Estas provincianas no me pueden enseñar nada a mí. *(Burlón)* Acuérdese que yo he estado en Francia. Y comparados con las damas de allá estos pajarracos resultan ridículos.

Emma. (Se sienta muy derecha, mordiéndose los labios.) —¿Cómo son las francesas? Cuéntame.

Benny. (Guiñando el ojo maliciosamente) —Oh, oh, oh, esas sí que son buenas! Y no es tanto lo bonitas sino lo que saben. *(Y ríe con risa afectada y lasciva.)*

Emma. (Aproximando inconscientemente su silla a la de Benny. El sesgo que ha tomado la conversación ha despertado en ella una enfermiza, mórbida curiosidad. Continúa mordiéndose los labios, y nerviosamente se aparta el cabello del rostro como si se asfixiara) —¿Qué cosas saben? Dímelo, Benny, dímelo. Tú puedes ser todo lo franco que quieras conmigo; si yo no soy tan mojigata como crees. Cuéntame, cuéntamelo todo . . . Me han dicho que las francesas son muy malas . . ."

Pero el desencanto es pronto y cruel. A pesar de los consejos de Caleb y sus parientes, la solterona, como la yedra al muro carcomido, se aferra desesperadamente a su ilusión absurda. Pero Benny, a quien su tío ha comprado para que desista del enlace grotesco, le da el golpe de gracia. Y como puñalada asestada en pleno corazón de la infeliz, el muchacho le hace ver la disparidad de las edades, lo absurdo de sus pretensiones, la ruina fisiológica que es ella. Violento en demasía, y sin necesidad tal vez, es el final. Caleb se ahorca. Y Emma, en el momento que lo sabe, "como un sonámbulo se dirige al granero", y se mata también.

Mas esta misma calidad violenta, ¿no le restará algo acaso de su calidad trágica a la pieza? Lo terrible allí hubiese sido vivir, no morir. Que la muerte en tales circunstancias más bien es un acto de misericordia, y O'Neill no buscaba la misericordia, sino la verdad dentro del drama, reflejo de la vida. Seguir viviendo cuando la existencia no tiene ya objeto, en una de esas desesperaciones silenciosas,

XUM

como lo hace Lavinia en *El luto le sienta a Electra,* es, de seguro, más abrumador, y hubiese estado más en consonancia con la sombría urdimbre de la pieza. En *El deseo bajo los olmos,* donde la tragedia es más amarga y la pasión más honda, no hay suicidio, aunque los tres caracteres centrales estén más claramente justificados en matarse que lo estuvieron Caleb y Emma. Quizá en este drama de desolada angustia quiso el poeta poner a tono su propia alma con el alma desolada de New England.

*
* *

En *El deseo bajo los olmos,* el pecado bíblico consúmase de nuevo en un destartalado caserón, escondido entre las rocas de un agrio paisaje de New England. Y este paisaje de fúnebres tonos, como el de las brujas de Macbeth en los yermos brezales de Escocia, fondo digno es del drama que contiene. Como el Shakespeare profundo y luminoso de la tragedia universal, que sondeó los abismos del horror hasta sus más recónditas profundidades, y ante la visión horripilante no sintió su espíritu ni terror ni vértigos ni desfallecimientos, el O'Neill de la tragedia americana hurgó también en los obscuros antros del alma de los hombres, y con mano segura nos lleva hasta el final, sin que a sus héroes, forjados en el metal de Electra y en el de Lady Macbeth, de cara a su destino y con la conciencia entera de su culpa, los amedrenten ni el arrepentimiento ni el castigo. Enteros y sombríos como los pinos invernales en las veredas de New England. Los censores de Boston y Londres, al prohibir la representación de la pieza, contribuyeron notablemente a su éxito. Mas aun sin la eficaz ayuda del censor, la obra de por sí hubiese tenido inmensa resonancia, porque es de las más hondas y vitales del teatro mundial contemporáneo.

Sobre el intenso drama se cierne una mezcla de complejos sexuales, de sordidez, de hipocresía. ¿Quiso acaso O'Neill, consecuente con su idea de explotar en las piezas de New England la conciencia puritana de New England, mostrarnos bajo el disfraz de esa conciencia pecados tenebrosos? Y aun siendo pieza de New England por el arraigo en su casta y en su suelo, es pieza universal por la pasión bravía, por el conflicto viejo que la mueve. Y aun siendo sus protagonistas los toscos lugareños de un lóbrego poblacho, la intensidad

de su sentir la eleva a un nivel más alto que el sórdido nivel de su escenario. Y porque es, además, una protesta. Protesta y demanda de justicia de los desheredados de la vida, de los parias, de los tristes, a quienes negó la vida la herencia humana a que tenían derecho, su parte de sol, de amor, de afectos, de belleza. Drama esencialmente realista, con un hondo sentido pasional, amargo y humano, como el drama de los grandes trágicos.

El año, el 1850. Efraín Cabot, duro como el Dios del Antiguo Testamento, cuya dureza invoca de continuo, vive con Abbie Putnam, con quien acaba de contraer terceras nupcias, en la sombría casona, objeto y excusa del matrimonio de ésta. Los dos olmos enormes que se yerguen a la entrada y que "se inclinan arrastrando sus ramas sobre el techo", dan la nota de la atmósfera lúgubre, son como la tácita explicación de la tragedia que esconde la vivienda: "Parece como que quisieran proteger y al mismo tiempo subyugar. Tiene su aspecto una maternidad siniestra, una como celosa absorción abrumadora. Del contacto inmediato con los moradores han cobrado una aterradora humanidad. Parece que cavilan opresivamente sobre la morada. Diríanse mujeres exhaustas, con los péndulos senos, el cabello y las manos sobre el techo. Y cuando llueve, sus lágrimas gotean monótonamente, pudriéndose en las tejas."

Los treinta y cinco años de Abbie Putnam, menos de la mitad de los años de su esposo, tienen toda la agridulce madurez de los frutos otoñales. Su feminidad perturbadora ha llegado al caserón sin alma a prender hogueras en rescoldos. Porque allí también vive Eben Cabot, apuesto y fuerte mozo, hijo de la primera esposa de Efraín. Convencido de que la granja ha de ser suya por herencia de su madre, Eben considera a su madrastra como a una intrigante y pérfida intrusa que viene a despojarlo de su patrimonio. Y la odia con todo el odio que puede caber en el pecho de un verdadero hijo de Efraín Cabot. Mas Abbie —que no ignora la fuerza de la carne y de la astucia al servicio de un fin determinado, que es aquí el de quedarse con la granja— convence a su marido de que él aún puede fecundarla.

El viejo, encantado, le promete que la heredad en ese caso será de su renuevo. Y comienza por parte de Abbie el metódico plan de seducción al hijo de su esposo. Pero como no impunemente se juega con el fuego, cae Abbie en la hoguera que quiso prender. *El amor loco,* que diría el Arcipreste, los anuda con anillos candentes. Y en-

vueltos en las llamas, las llamas los devoran. Y nace el hijo que el viejo cree que es suyo. Mas la pasión que no sabe calcular, da al traste con todos los proyectos de Abbie Putnam. Y como en los dominios afectivos hay leyes morales como hay leyes físicas en el mundo material, la sistemática mentira por virtud de esas leyes se descubre. Eben cuenta todo a su padre. Pero el padre destruye en el hijo el último vestigio de ilusión que le quedaba. Le pone de presente lo que hasta hace poco era la verdad pura y llana: que Abbie fingía quererlo para quedarse con la granja. Loco de rabia y de despecho, el mancebo decide abandonar casa y amante. Mas el pecado amargo y dulce que, después de todo, le ha dado a su existencia cierto áspero sentido, lo persigue y lo tortura. La mujer, enloquecida ante la total desgarradura de esa ausencia, trata de probarle que si bien quiso al principio enamorarlo con un fin más práctico que el de gozar de sus caricias, ahora es el amor lo que le quema alma y carne. Lo ama a él por él mismo, y en su grito de amor grita toda una vida de espera. Pero Eben se niega a escucharla. Habrá que convencerlo a cualquier precio de que al fin ella es sincera, y para convencerlo estrangula a su hijo. Convencido queda Eben, mas tan horrorizado que corre a delatar el hecho a la justicia.

En la escena final amada y amante se hallan juntos. Eben confiesa que él es cómplice del crimen y que está listo a purgar con Abbie su delito. Y esa mañana, al despuntar el alba, cuando los corchetes de la guardia se los llevan, un triunfo parece su derrota. Bebieron hasta el fondo de la copa del vino de la vida y se embriagaron en su euforia. Como Orestes en la tragedia griega, han ido ellos más allá de la tragedia, más allá del bien y del mal, más allá de la conciencia de la culpa, y por lo tanto ya nada los conturba. Víctimas de represiones puritanas, vitales y jóvenes, acomodaron su idilio pecador lejos de la circunstante sordidez. Y aunque no hallaron como los protagonistas de *Extraño interludio,* la paz tras la tragedia, vivieron por lo menos, allí sobre esa tierra parda y dura como los hombres que la labran, su instante de belleza.

*
* *

Revolucionario en más de un sentido es este drama prolijo de *Extraño interludio.* Revolucionario en la técnica, revolucionario en

la actitud, revolucionario en la intención. Nueve actos henchidos de tragedia y desnudos de todo teatralismo. Si ya en sus afanosas mocedades, cuando desvían los rumbos la voz de las sirenas, la probidad de su realismo no supo acomodarse a los prejuicios circunstantes, ¿qué mucho que hoy, maduro y amargo de ciencia ácida, O'Neill desdeñe por indigno de su abolengo trágico lo convencional y lo ficticio? En esta pieza el forjador de angustias golpea y martilla sobre el bronce humano con férvida pasión. Y de tan arduo esfuerzo van brotando seres vivos, dolorosos y tensos, que nos llevan por rutas de agonía a través de todas las crisis de su espíritu. Creador de almas que por lo complejas parecen arrancadas al corazón de Shakespeare, y por lo perplejas ante el insoluble enigma de la vida, dijéranse arrancadas a su propio corazón. Para tan hondo drama necesitábanse los hondos caracteres que por allí discurren: Nina Leeds, fatal, fascinadora, trágica criatura, vibrante de vida, preñada de promesas, desbordante de aspiraciones que no logra colmar, sofrenada por inhibiciones, impulsada por contradictorios apetitos, encarnación de la vitalidad, princesa y cortesana en cuya madeja de sensualidad tres hombres enredan su destino; Charles Mardsen, su amigo de infancia, el meticuloso novelista, falto de todo instinto verdaderamente creador, urdidor de palabras inertes que no supo vivir sino a través de sus novelas; Sam su esposo, el pobre y descolorido Sam, ni tan pobre ni tan descolorido, sin embargo, que no logre acumular caudales y hacerse figurón dentro del diminuto mundo en que se mueve; y Edmund Darrell, el médico analítico, escéptico y frío, que a pesar de su análisis y su escepticismo y su frialdad, malogra su carrera entre los brazos de la *faunesa antigua*.

La represión del sexo, seguida de su correspondiente abuso, es el tema del drama. Mas no es el tema único, que ondulante es y disperso como un cuento dramático de Shakespeare.

Un ancho panorama de la guerra y la trasguerra desfila por allí. La heroína, hija de un respetable catedrático, quiere de novio, y está para casarse con él, a un joven soldado que parte para Francia. Mas el padre, cauto y egoísta, porque más que a su hija ama la paz de su refugio que gracias a su hija lo rodea, los convence de que aplacen el casorio. Días después muere el novio en un accidente de aviación. Y comienza ahora la venganza del sexo reprimido que se desborda en generosa entrega a cuanto soldado solicita su limosna en un hospital de veteranos donde Nina es enfermera. La hija puritana del

puritano catedrático conviértese por obra de las circunstancias —y de Freud— en misericordiosa meretriz.

No es freudiano, sin embargo, lo que sigue. Nina se casa con un burgués sencillo, llanote y anodino. Y poco después, sabe por boca de su suegra, que en la familia de su esposo hay locura hereditaria. Y urgida por ésta, en una escena inolvidable en la casa por donde los fantasmas merodean, suprime al hijo que está para nacer. Mas como el deseo de ser madre la domina, madre de un hijo sobre el cual no pesen maléficas herencias, acude a Edmund Darrel, al amigo de Sam, para que le dé ese hijo. Y lo tiene. Hasta aquí todo se mueve como el cálculo científico y helado de un laboratorio. El drama vendrá luego, cuando venga el amor. Y con éste, otra vez el resultado de complejos sexuales, de represiones, de inhibiciones y de angustias. Y es sólo hacia el final de este celaje de tormenta que abarca veintiocho años, cuando viene la bonanza. Su esposo ha muerto, su amante se ha fugado, su hijo se ha casado, y no más le queda —espectro que ronda sepulcros— el fiel camarada de los años mejores: "En las tardes de primavera y de verano, envejeciendo, cogeremos flores, y en la paz de cada uno dormiremos en paz", clama Nina casada con Marsden, al sepultar en la mortaja del recuerdo su alma vieja. Y pensando en esta paz anhelada de Nina, que tiene algo de la paz de la muerte, pensamos, por una vaga analogía, en las maravillosas líneas de Macbeth: *"after life's fitful fever he sleeps well."*

Esta es en síntesis la extraña trama de *Extraño interludio,* que cautiva, ensombrece y desgarra con su recio poder el alma del lector o espectador. Aquí no hay *moral,* no hay intención, y casi casi no hay filosofía. Aquí hay sólo una larga cadena de sucesos absurdos, contradictorios y grotescos como la vida misma, que giran alrededor de gentes que piensan en voz alta. El tinglado viejo de la existencia humana, sobre el cual el payaso enharinado que es el hombre juega al juego inútil de conquistar la dicha, y saltar sobre la muerte, y asir el amor. Y al fin, un día, zarandeado, estropeado, molido, se asoma por entre un retazo del telón, y en el sol ponentino que contempla halla el símbolo de la paz por que su espíritu suspira. El cerebro angustiado que concibió este drama tenía necesariamente que crear sus héroes a su imagen y semejanza, como un bíblico Jehová. Y de este interludio cercado de sombras, con uno que otro destello de luz, pasamos a la completa desolación que deja el viento huracanado de *El luto le sienta a Electra.*

*
* *

Como Robinson Jeffers, O'Neill prefiere acaso para sus audaces incursiones las ciudades pesadas de epopeya donde dioses y reyes desafíanse entre un tronar de homéricos metales, a la graciosa y almenada ciudad de los profetas. Y aunque es verdad que anduvo por rutas rebosantes de caravanas blancas para llegar hasta Bethania a escuchar la risa del resucitado, aun más que las pascuales caravanas y los caminos jubilosos y las palabras de oro de los salmos, lo llaman la cavernosa voz de los oráculos, las rutas húmedas de niebla por donde salen al destierro los reyes legendarios, los ruegos que se quiebran en el estruendo de los pórticos. Casandra, la vidente, que tiene para O'Neill el dón irresistible de ahondar en los arcanos, lo impele a que lo siga a pesar del dulce ruego de María que quiere retenerlo. Y así, entre estas dos voces dividido, que son como los dos símbolos de su obra en el promedio de su otoño, el dramaturgo busca definitivamente su camino.

De la guerra de Troya, por entre las hileras de cipreses de la Argólide, regresa a su palacio de Micenas Agamenón de Atreo. De la Guerra Civil, por entre los pinares de New England, regresa Ezra Mannon a su tumbal casona solariega. A los dos, con Clitemnestra que espera en el pórtico, y que en New England se llama Cristina, los espera la muerte. Y siguiendo con pocas variaciones el paralelo de su modelo clásico, Esquilo, nos lleva O'Neill a través de esta lóbrega y tarada familia de Mannon por la lóbrega y tarada familia del rey griego. Y al darle por fondo a su pieza el escenario de New England, ¿no sería acaso porque en la tierra de New England encontrara el dramaturgo el misterio y el símbolo, la clave y el ritmo, y aun la misma serena belleza del paisaje de la clásica Helenia? Como quiera que sea, en esta pieza americana que bien puede ser la réplica de la tragedia antigua, llegó O'Neill a la cúspide de su arte. Porque O'Neill, a la luz de los nuevos mediodías, y en términos de puritanismo y psicoanálisis, reinterpreta la caduca leyenda que explotaron, cada uno a su modo, los tres grandes trágicos de Grecia. Y así, sus caracteres son caracteres arrancados de las neurosis de los tiempos de hoy — determinismo psicológico, fatalismo nuevo, inhibiciones, represiones, complejos. Toda la urdimbre patológica que desentierran de los abismos subconscientes los médicos del alma moderna,

XUM

con Freud a la cabeza. Porque Freud, por los años de 1931 en que este drama se escribiera, marcaba aún los derroteros y las rutas. Símbolo de todo ello, la heroína que sobrevive a la tragedia, no pudiendo substraerse al peso de su destino psicológico, lo acepta con entereza digna de Medea. La magnitud de su heroísmo da la medida de la fuerza trágica de la trilogía.

En tres grandes dramas divídese la obra: el primero intitulado *La vuelta al hogar,* en cuatro actos; el segundo, *Los perseguidos,* en cinco actos; y el tercero, *Los obsesionados,* en cuatro actos. En la primera pieza el general Ezra Mannon, vástago, según él lo entiende, de muy limpio solar de New England, regresa de la guerra. Cristina su mujer está en esos momentos enredada en pecadores amoríos con Adam Brant, capitán de barco, que resulta, además, ser hijo de un Mannon que deshonró a su gente casándose con una nodriza canadiense. Porque el código de los ricohombres Mannon, ancho es en cuanto a desafueros que atañen a los otros, estrecho en cuanto a cosas que toquen a su propio y bizarro prurito del honor. Y aunque es verdad que Brant ama a Cristina, más que el amor lo mueve la venganza. La hija de Cristina, Lavinia (la Electra de la tragedia griega, aunque sin la feminidad ni la sexualidad ni la exquisitez de su modelo, mas superándola en la grandeza trágica del fin), ama a su padre, con un amor que algo tiene, sin que ella se dé cuenta, del complejo de Electra. Y como al mismo tiempo gusta de Brant, porque Brant en lo físico se parece al general, como Mannon que es él, al fin y al cabo, la dura doncella se siente doblemente ofendida por la infidelidad de su madre, a quien odia de un odio sin medida.

Su hermano, Orin (el Orestes de la tragedia griega, tornadizo y siniestro como aquél), se halla ausente, convaleciendo de una herida en la cabeza que ha debilitado su sistema nervioso, y que explica en parte sus bizarras y contradictorias actitudes. También Orin ama a su madre de mórbido amor. Y aún más, porque en esta familia hay cien motivos de tragedia, entre hermano y hermana existe un lazo similar de afecto. Lavinia, que sabe todo lo que pasa entre su madre y Brant, promete guardar el secreto si su madre renuncia a su amante. Cristina, que lee como en un libro abierto en el oscuro corazón de su hija, adivina el motivo. De ofensa en ofensa, la escena culmina con la tremenda inculpación: "tú quieres ser la esposa de tu padre y la madre de Orin, te conozco, Lavinia." Mas, al fin vencida, le promete abandonar a Brant.

El regreso del general americano de los campos del sur, como el del rey heleno de los campos de Troya, es un regreso extraño. Sólo en Lavinia encuentra cariño y comprensión. Sólo Lavinia sabe la íntima congoja del hombre duro y torvo que es su padre, la completa desolación de su alma que no encuentra, sin embargo, la palabra que diga esa congoja. La voz de mando del guerrero desconoce la blanda persuasión del amador. Mas como en las largas noches del vivac, cuando la muerte ronda, el general ha tenido tiempo de pensar en la vida que no supo vivir, quiere ahora romper la barrera de hielo que entre él y su esposa se levanta desde los lejanos días del himeneo. Mas todo es inútil. Hay cosas que llegan en la vida demasiado tarde, y ésta es una de ellas. No hay llama que prenda rescoldos de amor. Ante los torpes y mohinos avances del soldado, yérguese la máscara burlona de la hembra resentida que para librarse de sus caricias repugnantes ha resuelto matarlo. Listas tiene las pastillas de veneno que Brant le ha enviado para el caso. La enfermedad del corazón que desde tiempo atrás aqueja al general explicará su muerte. Y al fin el ancho mundo será ámbito pequeño para el amor de los amantes. No sabe Clitemnestra que los dioses no perdonan y que, para su castigo, estrecha es la inmensidad del cosmos.

En la intimidad de la primera noche, en el cuarto que huele a tragedia, sobre la maciza cama de dosel y columnas, cuando los gallos cantan y la tos cardíaca de la madrugada hace crujir de espanto al general, tiene lugar la escena escalofriante. Cristina le confiesa, provocándolo, su amor por el hijo de Mannon el descastado, y como ella lo ha previsto, el esfuerzo emocional le trae a su marido un fuerte ataque al corazón. Lo demás lo hace el veneno. Mannon, en su agonía, llama a Lavinia, que llega al aposento en el instante en que el moribundo señala con dedo acusador a la culpable. "La culpable es ella", son sus últimas palabras. Y antes que pueda esconder el tósigo mortal, Cristina se desmaya. Lavinia lo encuentra, y como los hijos de la casa de Atreo, conoce al fin la enormidad del crimen de su madre.

La segunda parte de la trilogía, *Los perseguidos,* trata de la venganza que Lavinia y Orin toman de su madre por el asesinato de Mannon. El hijo regresa del hospital de veteranos dos días después de la tragedia, cuando aún yace en cámara ardiente el cuerpo del soldado. Y ahora comienza la lucha terrífica y sutil entre hija y madre por adueñarse de la flaca voluntad de Orin. Como antaño,

XUM

Cristina lo mima y lo regala, sabedora del afecto malsano que éste siente por ella, y trata de ponerlo en guardia contra las tremendas inculpaciones que tarde o temprano escuchará de boca de Lavinia. Y para curarse en salud, acusa a su hija de locura. Orin, intuitivamente, abriga serias sospechas de su madre, mas, emocionalmente, no quiere ni admitir la sombra de una duda. Lo guía el corazón más que el cerebro. En lo hondo de su ser, el mozo siente alivio por la muerte de su padre, a quien no amó nunca, y quien fuera, además, rival de sus afectos. Porque Edipo vive siempre en el veleidoso espíritu de Orestes. Ah, cuán bello ese sueño, torturante como un ritmo, pecador como un mal pensamiento, de sumergirse como un niño enfermo en el hondo regazo de su madre, de olvidar que es hombre, y que la vida no es hosco deber cotidiano sino el goce del instante que pasa. Y Cristina, claro está, estimula estos mórbidos estados, porque así será su hijo su campeón contra Lavinia. Mas Lavinia, que también está ávida de ofrendas, e inviolada y dura como mármol en bruto, lo obliga a que reconozca la verdad. Y al fin, a despecho de sí mismo, admite Orin la culpa de su madre. Mas no es esto suficiente. Intuitiva y certera, la doncella sabe que en el borrascoso corazón de Orin las sensaciones juegan como juega el viento sobre el mar, y para mantenerlo en su poder, le toca ahora la más vibrante y más sonora cuerda de su psiquis: los celos. Porque Brant, no hay que olvidarlo, es el amante de Cristina. El solo pensamiento de este amor es para el mozo tortura y acicate. Y un día, los dos siguen en secreto los pasos de su madre que se encamina a una cita con Brant, a bordo del barco de que éste es capitán, en el puerto de Boston. Y escuchan en todos sus angustiosos pormenores los planes de fuga de los dos amantes. Cuando Cristina se marcha, Orin entra al camarote y mata a Brant.

Lavinia y Orin regresan a la casona sepulcral a contarle a su madre lo ocurrido. De nuevo Orin, bajo el hechizo fascinante, y ahora que ya Brant está muerto, le pide perdón. Tardía también la imploración. Cristina entra a la casa y se suicida. Y es aquí donde el dramaturgo americano por primera vez se aparta radicalmente del dramaturgo griego. El Orestes de Esquilo mata a su madre para vengar a su padre. En la pieza de O'Neill la madre se suicida, y Orin queda hasta lo último hundido en el ensueño de ir llevando por la vida como liviana soga los protectores brazos maternales.

Los obsesionados, última pieza de la trilogía, comienza un año más tarde, al regreso de Lavinia y Orin de un largo viaje por el lejano

Oriente. Allá, en las tierras de oro, un gran cambio ha ocurrido. Lavinia ha ido perdiendo el marcial y duro porte de otros días, que hacía de ella la imagen rediviva de Mannon, para convertirse en la perturbadora y dulce imagen de su madre. En vez de luengos lutos gasta ahora un vestido del mismo color verde que Cristina llevara, y que le sienta a maravilla. Y ya toda ella, como lo fuera Cristina por la vida, impregnada de un hálito sensual. Orin, a quien por otro lado, nunca cuadraron marciales actitudes, anda ahora tieso como un palo. Sus movimientos tienen algo de la estatuaria rigidez del general. Además de bigote, usa barba puntiaguda, lo que acentúa aún más el parecido. Diríase que los padres reencarnaron en los hijos, que el espectro de los muertos ha emigrado al cuerpo de los vivos.

Los dos se dan cuenta del cambio que en ellos se ha operado. En sus momentos de mórbida amargura, Orin se jacta de haberse convertido en un Mannon hecho y derecho, y acusa a Lavinia de haberse posesionado del alma de su madre, como si la muerta la hubiese dejado en libertad para tal metamorfosis. Pero como el cambio es de su agrado, Lavinia le responde: "lo que necesitamos es volver a lo sencillo y lo normal, y comenzar una vida nueva." Palabras que reflejan hasta cierto punto la vaga aspiración del dramaturgo por un arte menos tenebroso, de menos trágicos perfiles, y que lo hizo, cansado de mirar a los abismos, buscar una salida al mediodía. Desgraciadamente, lo que trajo de vuelta de la romántica excursión fué una obra insulsa y dulzarrona, *Ah, Wilderness*, en que algunos profesores de moral han querido ver el retorno del poeta hacia lo que ellos llaman las cosas sanas de la vida, que se compendian todas en una ñoña felicidad casera, para gusto de comerciantes pacíficos que no quieren ni conmociones ni sorpresas. Lavinia ahora se ha propuesto, con tenacidad característica, que Orin le haga frente a los fantasmas, y que reconozca ante sí, y en toda su ancha magnitud, la culpa de su madre, y su libre elección del suicidio. Pero sólo en parte tiene éxito el intento.

Peter Niles, el amigo de la infancia, quiere ahora casarse con Lavinia. El recuerdo de Peter, a quien antes ella desechara, ha venido jugando en su memoria, como el viento en las jarcias, durante la larga travesía. El mar que todo purifica, y por el cual suspira de continuo el angustiado corazón de O'Neill, ha tenido un efecto bienhechor sobre su espíritu. Los muertos ya no la importunan, y aun siente como un sordo rencor contra esos muertos que se sirvieron

de ella para vengarse de los vivos. El amor, sin embargo, va endulzando acritudes y allanando caminos. Pero entre ella y su amor interpónese Orin, enfermo de odio y muerte, y un día que la sorprende besándose con Peter estalla su furia contenida. Porque la mujer que hace las veces de su madre no puede ser de otro hombre. El complejo de Edipo —la atracción del incesto— prende en su alma una chispa que pronto se hará incendio.

Y así, conviértese el hermano en el espanto vivo de la hermana. Némesis vigila y ninguno de los dos podrá escapar a su justicia porque ésa es la ley. Sólo la confesión pública del crimen, cree Orin, podrá salvarlo de sí mismo. Y está resuelto a confesarlo todo. A su turno, Orin ama a la hermana de Peter, Hazel Niles, una especie de Ofelia dulce y triste, y con ella se casaría si en su quebrada voluntad hubiese lugar para la acción. Amor de paranoico, mezclado de terror, que ni aun le deja quedarse a solas con su novia, no sea que al fin, y sin quererlo, le delate las culpas de su casa. Dramática y terrible es la escena que con este motivo tiene lugar entre los dos hermanos. Diríase que de nuevo los espectros de Cristina y Ezra rondaran la casona. Pero un más hondo espanto se apodera del alma de Lavinia al darse cuenta de la actitud de Orin, que ahora, inflamado de deseo, sólo ve en ella a la mujer, y nada más que a la mujer que lo conturba y lo tortura y lo obsesiona con su cuerpo íntegro y sellado como un pomo de esencias. "Ojalá estuvieses muerto" — le grita Lavinia horrorizada. "Eres demasiado vil para vivir. Si no fueras un cobarde ya te hubieses matado."

Frase ésta que como un ritornello va repitiéndose en el alucinado cerebro del hermano, ya en las fronteras del desequilibrio, y hace al fin presa en él. Porque la muerte lo llevará a su madre, y entonces le pedirá perdón, y encontrará la paz, esa paz que también busca desesperadamente Nina Leeds en *Extraño interludio*, y que a fuerza de suspirar en los dramas del poeta, nos hace suspirar por la paz de su propia alma. Orin sale bruscamente, al tiempo que entra Peter ... Se oye una detonación. Orin se ha matado. Lavinia es el último de los Mannon.

En la escena final de la tragedia, Lavinia vestida de luto está llenando la casa de flores para sus bodas con Peter Niles. Y después la escapatoria de la cripta a respirar el aire de los vivos. Mas Hazel, la hermana de Peter, que no puede dominar su hosquedad hacia Lavinia, acusa a ésta de la muerte de Orin y le implora desista

del matrimonio con su hermano. Pero el metal del alma de la heredera de Mannon no es maleable ni a la presión ni a la blandura. El matrimonio se llevará a cabo porque así lo quiere ella. Mas cuando Peter llega, algo extraño advierte ella en su mirada, como si por los ojos del amado pasaran los fantasmas. Y en efecto, en los ojos de Peter Niles ha visto el fantasma de Adam Brant. Y en un loco delirio de miedo y amor, la dura amazona, en actitud casi de bacante, le implora le arrebate su doncellez incólume, antes que algo fatídico suceda. Y al fin, vencida, exclama anonadada: "no puedo casarme contigo; los muertos son demasiado fuertes."

Y para hacerlo desistir de ese casorio que sería como un maridaje de tragedias, se calumnia a sí misma diciéndole que ha sido la amante de un hombre en las tierras lejanas que visitara con Orin. Peter se marcha, y cuando ella, arrepentida, quiere retenerlo, ya es demasiado tarde. Lavinia ha quedado sola con sus muertos.

A Seth, el jardinero, le comunica su decisión final. No hay más remedio que volver a la casona. Porque ya se ha trazado Lavinia su destino. Y ante las reconvenciones del atónito anciano: "No tenga miedo, Seth" — le dice. "Yo no me iré por el camino por el que se fueron mi madre y Orin. Eso sería escapar al castigo, y como ya no queda nadie que pueda castigarme, yo misma me castigaré. Soy el último de los Mannon. Vivir aquí sola será un más terrible acto de justicia que la muerte o el presidio. No saldré ni veré nunca a nadie. Haré clavar las maderas para que no pueda pasar la luz del sol. Me quedaré sola con mis muertos guardando sus secretos hasta que la culpa esté purgada, y se haya dejado morir al último de los Mannon." Y tiesa, dura, con movimientos angulares, cabal trasunto corpóreo de su padre, entra Lavinia a la casona para quedarse allí sepultada de por vida en expiación de sus pecados. Ni en la tragedia griega ni en la tragedia elisabética podría hallarse más trágico destino. Combínanse, en su vasto y múltiple horror, en esta portentosa trilogía de O'Neill, el matricidio de Electra, la venganza de Medea, la locura de Ofelia.

*
* *

Que más tarde, de la mano de una de las hadas que velaron su infancia, O'Neill haya buscado en la piedad de Antígona y en la evan-

gélica palabra un nuevo derrotero a su arte torturado, era de esperarse. Mas, como lo indicábamos, de la fervorosa romería no trajo a ese arte mayor cosa, aunque, posiblemente, alivió el peso de su espíritu. Y aquí hemos de dar fin a esta reseña. Aún quedan muchas obras por citar, y aún queda, lo esperamos, mucha vida al dramaturgo para alargar la lista de esas obras. Los amados de los dioses mueren viejos, por lo menos en Grecia, si la cronología no se equivoca. Y así, en actitud devota, como el creyente aguarda el advenimiento del milagro, aguardamos, romeros también, aunque un poco a la vera del camino por donde pasa la procesión ruidosa, el advenimiento de la obra que corone, como a la columna el capitel, la colosal labor del dramaturgo. En su propio corazón y en el corazón del mundo destrozado por la sevicia de los bárbaros en el momento histórico que le tocó vivir, hallará el barro en que plasmar la más recia de todas sus tragedias.

A. ORTIZ-VARGAS,
Albuquerque.

Cunninghame Graham

La ascendencia española de este gran escritor inglés. Sus trabajos sobre la historia de Hispano-América. "Donde los españoles fueron, el indio lleva calzones..." Inglaterra, por medio de sus Almirantes, maniobró contra la integridad de la Gran Colombia.

Mi querido Lenc:

En su muy interesante nota sobre Cunninghame Graham publicada en *El Tiempo,* edición del 21 de marzo, olvidó usted un detalle muy importante, o sea la ascendencia española, por parte de madre, de este gran escritor inglés.

Dice usted que era muy inglés, pero con algo o mucho del alma latina. Pues esto se explica por este dato que paso a usted.

Va de cuento: Fué abuelo materno de Mr. Graham, el Almirante de la Escuadra Inglesa Charles Elphinstone Fleeming, casado con doña Catalina Paulina de Fleeming, hermosa dama española.

En 1828 el Almirante estaba en comando de la Escuadra Inglesa estacionada en las Antillas y su *flagship* era H. M. Barham. Destinado a Caracas en comisión semi-política, ocurrió que al llegar a la Guayra, su esposa, que lo acompañaba a bordo del buque, dió a luz una niña, que vino a ser la madre de Cunninghame Graham, el "Don Quijote" inglés.

Apenas pudo la esposa del Almirante Fleeming montar una mula —entonces el único medio de transporte en esas montañas—

XUM

se dirigió con su esposo y la pequeña niña a Caracas. Allá vivieron en una antigua casa española, muy cercana a la Catedral de esa ciudad.

El Almirante, que iba y venía en viajes por las Antillas, pasaba buenos días en Caracas y así vino a ser gran amigo del General Páez, entonces Jefe Supremo de Venezuela. Hay hasta la posibilidad de que tomase gran parte en la separación de Venezuela de Colombia, por aquello de que las potencias mayores siempre tienden a recortar, desmembrar o reducir cuanto pueda llegar a ser fuerza o factor de alguna significación en los futuros juegos de la política.

En honor de este Almirante, dió Páez una suntuosa comida en su histórica mansión La Viñeta. Allí se entonó una canción compuesta para tal ocasión. El coro decía así:

Venid, hijos ilustres
De Vespucio y Colón,
A conocer a Fleeming
Honor de su nación.

Esta abuela españolísima de Graham y la madre suya nacida en suelo hispanoamericano, explican, pues, ampliamente, la muy marcada simpatía del escritor inglés por las cosas españolas y muy especialmente de Hispanoamérica. ¡Lo llevaba en la sangre!

Ignoro si en Colombia conocen el libro de Graham sobre el General Páez, publicado en 1932, por Macrae Emith and Company de Filadelfia y dedicado a Juan Eaton Kent, de San Fernando de Apure.

Tal obra está calcada sobre la autobiografía de Páez, pero con notas muy interesantes de Graham, y para escribirla y empaparse bien del asunto, vivió en los llanos de Venezuela por varios años. No he visto un solo comentario de la prensa colombiana sobre tan interesante obra, lo que me hace creer que allá es ignorada.

También quiero referirme aquí a otras varias obras de Graham sobre asuntos nuestros: *The Conquest of the River Plata; A Brazilian Mystic; Cartagena and the Banks of Sinu River; Hernando de Soto; Pedro de Valdivia; A Vanished Arcadia;* y *The Conquest of New Granada.*

Esta última obra se publicó en Boston en 1922 por Houghton Mifflin Company y está dedicada "A don Guillermo Valencia, excelso poeta, orador armonioso e irresistible, honra de las letras españolas en América". (La dedicatoria está en español.)

Desgraciadamente esta obra tiene muy poco de original. Toda ella es casi una traducción del *Compendio Histórico del Descubrimiento y Colonización de la Nueva Granada,* por el Coronel Joaquín Acosta. Yo he tenido la paciencia de cotejar algunos capítulos y resultan una traducción literal, en veces hasta descuidada, de la obra de nuestro compatriota. Naturalmente, ella tiene el mérito de que ayuda a divulgar nuestra historia entre las gentes de habla inglesa, y en gracia a esto, en alguna ocasión me opuse con éxito completo a la crítica que quería hacer a Graham por dicha razón, un muy conocido escritor de este país, a quien yo descubrí el plagio.

Graham, como dice usted, fué un gran amigo de Pérez Triana. Cuando éste murió, recuerdo que el escritor inglés dijo que la mejor música de cámara que había oído en Londres era en los recibos de Gran Señor que acostumbraba dar nuestro compatriota.

Una frase de Graham, muy famosa, que no hay que olvidar y que vale por todo un volumen, la dijo en respuesta a las acusaciones de crueldad que los de habla inglesa hacen a los españoles en sus relaciones con los indios: "No hay que olvidar que a donde los españoles fueron el indio lleva calzones . . . "

En efecto, el indio en este país fué expoliado, aniquilado por los colonos sajones, de cuya crueldad nadie habla. Los que aún quedan, como una curiosidad, viven en las *reservations* y llevan plumas. En la India, después de cientos de años de dominación inglesa, los indostanes viven al margen de la civilización moderna. Allá, como dijo el gran poeta Rabindranath Tagore, en una conferencia que hace años tuve la fortuna de oírle en la Universidad de Harvard, el inglés apenas ha arañado el suelo con sus ferrocarriles, malecones, e implementos agrícolas, pero no ha tocado el corazón del pueblo . . . Este milagro, debemos decir nosotros, sólo lo ha realizado la raza española, que a donde fué ha dado a las gentes cuanto tiene de suyo, bueno o malo, y los ha hecho parte integrante de su mundo.

Graham, inglés en su porte, era ciertamente original, romántico y en más de una vez requirió la tizona para defender a los pueblos de habla española. En su obra sobre Páez, al referirse a los proyectos de Bolívar para libertar a Cuba, dice que el ejército de Venezuela y Nueva Granada era en aquel tiempo, en todo el Continente americano, la mejor fuerza combatiente bajo las armas. Esto explica que Inglaterra ocultamente intrigara para disgregar el bloque grancolombiano y enviar a esas misiones confidenciales a su Almirante.

XUM

Por lo demás, el nombre Fleeming tiene buenos ribetes de nombre irlandés; por esta razón Graham y Bernard Shaw, irlandés legítimo, se dan las manos en las travesuras de su pluma y de su ingenio!

ENRIQUE NARANJO MARTÍNEZ,
Boston, Massachusetts.

El Terremoto en la Literatura Peruana

EL 24 de mayo del año de 1940, Lima se vió conmovida por un terremoto, que violentamente nos puso en contacto con su reconocida fama de ciudad de temblores. Una gran parte de la zona antigua y muchos lugares tradicionales, sufrieron irreparables consecuencias. Los limeños se sintieron un poco ofendidos por esta manifestación de la naturaleza, que interrumpía en forma tan inesperada la dulce modorra de su eterna primavera. Y entonces, entre las conversaciones, un poco para alejar el miedo y otro poco para olvidarse del dolor, surgieron los recuerdos de anteriores movimientos sísmicos, que desde la colonia dejaron una huella pavorosa o anecdótica. Con este motivo me puse yo a hurgar entre papeles viejos, donde encontré graves y abundantes testimonios sobre la forma de asustarse de los limeños en estas ocasiones. Los resultados no dejan de ser interesantes, y por eso los vertí en una conferencia cuya versión, asísmica e inconmovible, doy en estas páginas, que sólo se reclaman del mérito de todos los que escribieron en el Perú, sobre la peripecia constante e irrenunciable de sus terremotos.

Tenemos que hablar de los tiempos en que Lima surgía enamorando a los viajeros que llegaban a su valle exquisitamente templado, y se adormecían en la gama de suaves colores de su campiña. Pero de pronto, cuando más confiados estaban, la naturaleza les hacía sentir el imperio de su fuerza. En esos momentos todos los habitantes se acordaban de Dios momentáneamente, la voz de los sacerdotes resonaba con ecos de admonición desde los púlpitos de las iglesias magníficas y, en las conversaciones pueblerinas, se contaban los hechos maravillosos en los que la voluntad divina se había puesto en evidencia. Este es el tono de nuestras primeras *Relaciones,* al mismo

tiempo de perfil trascendente y de primitiva ingenuidad, pero donde el terror dejaba una marca indeleble y profundamente humana.

Un afán apostólico y ejemplarizador convertía en muy sabrosas algunas de estas *Relaciones*. Nos es fácil comprobarlo, recorriendo una página de fray Antonio de la Calancha, que en el Libro II de su *Crónica moralizada*, justifica su título al referirnos un suceso ocurrido durante el terremoto de Trujillo, de muy profundas conclusiones morales:

> En el oficio de un escribano estavan aziendo una escritura dos: y el uno engañava y el otro sufría: aquel vendía la necesidad, y estotro callava su agravio. El escribano favorecía la causa del mal echor, y todos los mas testigos y asistentes eran paniaguados y cooperates en la maldad: ya se iva acabando la escritura para firmar el contrato, comenzó el temblor, y dijo el agraviado, huyamos que tiembla; y respondió el agraviador, luego pasará, acabemos esto. Continuava el furor cayendo terrones, quiso huir el inocente, detúvole el malicioso, diciendo: no sea tan cobarde, que ya pasa. Viendo el escribano que iva arreziando el furor quiso saltar la mesa que les atajava el paso, y detúvole el interesado, con que pudo el inocente, y otro su amigo, salir a la plaza, y cayendo todo el edificio le cogió un madero la cabeza entre el canto de la mesa donde escrivía y las manos con que estava escribiendo, y se las cortó como pudiera una navaja. [1]

Este relato es verdaderamente conmovedor, pero no es único. La lectura de otros *Cronistas*, como por ejemplo, fray Bernardo de Torres en el Tomo 4º de su *Crónica de la Provincia Peruana de los Ermitaños de San Agustín*, nos permite llegar a reflexiones inesperadas, acerca del valor de hombres y mujeres ante el peligro:

> A trece de Noviembre de 1655 —dice el agustino— a las dos y tres cuartos de la tarde en oposición de Lima fatigó a esta ciudad de los Reyes Corte del Perú, uno de los más terribles y executivos temblores que hasta hoy se han visto en este reino. Con dificultad se podrá discernir qual efecto fué más formidable, si el movimiento y el espanto de los baybenes con que sacudió la tierra, los montes y los edificios de la ciudad, y de quantos pueblos se contiene en cien leguas de costa Norte Sur, y cincuenta Este Oeste: o los clamores, lágrimas y raras penitencias, que los afligidos y temerosos limanos hizieron publicamente para detener el brazo ayrado de la justicia divina. Y menos se puede juzgar, quiénes se mostraron más varoniles en esta ocasión, si las frágiles mujeres o los robustos hombres. [2]

En esta última frase, fray Bernardo estuvo verdaderamente fustigante. Junto a él, fray Meléndez no puede ocultar su simpatía por Lima, aun cuando trate de temas tan áridos como los del terremoto:

> Ha padecido Lima —dice el *Cronista*— en diversos tiempos los amagos de su ruina con horribles terremotos, impidiendo su heredado temor la altura de sus casas, y no dejando tejar sus edificios, que si se asegurara del todo y levantara sus azoteas, fuera sin contradicción la ciudad más hermosa que ilustrara el mundo. [3]

Así fray Juan pone sobre la gracia limeña un elogio encendido e hiperbólico. Después, en su misma *Crónica*, relatará el terremoto de Lima, del 17 de junio de 1678. Pero la Ciudad de los Reyes ya había pasado, antes, por duras pruebas.

Una de ellas es el terremoto de 1582. Un poeta, Martín del Barco Centenera, nos da una minuciosa descripción de él, en su libro *Argentina y conquista del Río de la Plata*. Sus palabras son pintorescas y llenas de franqueza al relatarnos muchas escenas:

Y no se quedó Lima sin su suerte
De pena en este tiempo semejante
Que un terremoto *grande, crudo y fuerte*
Sucede una mañana en un instante,
No ay hombre que a salir de casa acierte
Y aquel que corre más sale delante
No espera la mujer a su marido
La madre dexa al hijo muy querido.

. . . . . .

De ver era mirar como salían
Con mil disfraces hombres y las damas

. . . . . .

Las unas en camisa desgreñadas
Las otras dando gritos mal cubiertas
Las otras medias caras afeytadas
Caydas, desmayadas a las puertas,
Las otras con sus hijos abrazadas,
Vencidas del temor y medio muertas,
Al fín pasó el tempblor aunque turbada
Quedó la gente toda y espantada. [4]

En cuanto a la importancia del temblor de 1609, ha quedado en la inmortalidad, gracias al Poema de Pedro de Oña que, aunque chileno de nacimiento, tiene para nosotros esta temblorosa vinculación sísmica. El año de 1909, el erudito J. Toribio Medina reimprimió en Santiago "El Temblor de Lima de 1609 por el Licenciado Pedro de Oña". Uno de los méritos de esta composición es —según lo hace notar el propio Medina— que a pesar de trabajar con mucha lentitud las prensas en esa época, el poema que refería el terremoto del 19 de octubre vió la luz el mismo año. Esto revela una *inspiración relámpago* en la creación del autor. Oña tenía gran apego a Lima, entre otras razones, porque había estado matriculado en el primer curso de Artes de nuestra Universidad de San Marcos.

Para organizar la trama del poema, el autor planea una ficción por la cual dos amigos, Arcelo y Darío, que caminaban una tarde de invierno por la sierra peruana, se vieron sorprendidos por una tempestad y tuvieron que refugiarse en una cueva. Allí Arcelo, a petición de Darío, refiere el acontecimiento ocurrido en Lima:

Al tiempo que la noche desplegaba
Su triste sombra desterrando al día
Cuando con más cuidado Lima estaba
Cierta señal del daño que venía
A la sazón que en casa el hombre entraba
Y que de casa la mujer salía,
Aquel para mudar el traje honesto
Y esta para buscar lo que no es esto.

Cual su alma juzgando y cual haciendo
Hora (que ha de costarle eternos años)
Y cual estaba ante una cruz gimiendo
Tanta ofensa de Dios, y tantos daños:
Cuando se empieza un repentino estruendo
Y con vaivenes a moverse extraños
La firme tierra y cuanto carga encima
Como resulta de arrasar a Lima.

Como se puede apreciar, estos versos tienen la confusión propia de los terremotos. Pero páginas más adelante manifiesta, en cambio, una lograda visión de poeta, cuando habla de la cólera divina:

Ay hombre, no eres hombre, antes encina
Si cuando mal te tratan das el fruto,

El bruto, a quien le trata bien, se inclina
Ven, hombre, ven; aprenderás del bruto.
Mas Oh bondad sin límite, divina
Que aunque por fuerza, y de ánimo corruto
Lo que ella da, recibes tú de agrado
Queriendo hacer del muladar, sagrado. [5]

Pero el limeño es de un carácter despreocupado, y pronto olvida los momentos trágicos. De tiempo en tiempo, violentas advertencias ponen su terror cósmico en el paisaje, y la alegría gozosa es olvidada, para dejar el paso a una meditación. Los diarios de Lima, de Suardo y Mugaburu, lo atestiguan así. Como es sabido, el primero abarca desde 1629 a 1634. Toma su función con toda seriedad, y consigna los hechos más domésticos que pueden ocurrir en la naciente población, junto a los de auténtica trascendencia. Suardo fué testigo del gran temblor habido el 27 de noviembre de 1630, y lo describe en esta forma:

> Este día, a las once y media del día en punto, huvo en esta ciudad un temblor de los más grandes que ha avido, desde cinquenta años a esta parte, que duró mas de un miserere y medio y si, como vino por alto huviera venido por baxo de la tierra, es sin duda que quedava asolada toda esta república.

Lo del "miserere y medio" indica su importancia; y el mismo Suardo la confirma, más adelante, calculando "en más de un millón el daño". [6]

Josephe de Mugaburu, en su *Diario de Lima,* no se queda atrás. Habla de los terremotos de Pisco e Ica, de Huancavelica, del temblor de Lima de 1678 y, por último, del que se produjo en 1687, que le suscita muy filosóficos comentarios:

> Martes 1º de Abril de 87 años, postrero día de Pascua de Resurrección, a las once y tres cuartos de la noche, hubo un temblor tan horrible por la furia con que empezó, como no comparable con la fuerza con que estremeció toda la ciudad. Y más de un mes antes se andaba divulgando que por una revelación se sabía esto: Dios nos mire con ojos de piedad, que semejante cosa no se ha oido; y se conoció en el modo de remecer que era azote de la mano de Dios. [7]

Si nosotros queremos amenizar la adustez de estos *Diarios* y *Crónicas,* con la alada inspiración de nuestros genios poéticos, pode-

XUM

mos recurrir al muy docto Pedro Peralta Barnuevo Rocha Benavides. Oigamos cómo, en su *Lima fundada*, habla de toda clase de terremotos, entre ellos, del acaecido en Chile:

Subterráneos furores que encendidos
Planteles son *sulphureos* de volcanes
Y exhalados a un tiempo y recogidos
Son los rayos del orbe y los titanes
Valles y montes de golpe heridos
Mezclando las alturas con los planes
Serán en Chile tan violentas minas
Que apenas quede suelo a las rüinas.

Estas *sulphureas* rimas se prolongan en muchos versos que tratan de los terremotos de Lima de 1630, 1678 y 1687, el último de los cuales tiene una explicación científico-poética de altos quilates:

El cuerpo de la tierra remecido
El vaporoso syntoma padece
Y del ardiente agudo humor herido
Pulso mortal frecuente le estremece:
No solo durará el cruel latido
Frenético accidente la enloquece
Haziendo porque más poder obtenga
Que lo que arruina un golpe otro mantenga. [8]

Haciendo contraste con Peralta, aparece el espíritu socarrón de Juan del Valle Caviedes, verdadero criollo, aunque hubiera nacido en tierras españolas. El es un doble sobreviviente de los médicos y del terremoto. Y aun en medio del pánico, escribe una décima protestando de la costumbre adquirida por un médico que, a consecuencia del terremoto, empezó a usar espada:

Tembló la tierra preñada
Y al punto que se movieron
Los montes, luego parieron
A liseras con espada.
Porque su traza jibada
Sin forma ni perfección
Como es globo en embrión
Hecho quirúrgica bola
Así que se puso cola
Quedó físico ratón. [9]

También son suyas aquellas estrofas en que se pregunta:

Qué hicieron Lima ilustre
tus fuertes arquitecturas
de templos, casas y torres
como la fama divulga?

No quedó templo que al suelo
no bajase, ni escultura
sagrada de quien no fueran
los techos violentas urnas . . .

(Don Esteban Terralla y *Concolorcorvo* fueron significativos viajeros que llegaron a Lima por dos distintas sendas. El malhumorado andaluz viene del Norte lejano de México y escribe lo que se podría calificar de un magnífico planfleto poético contra Lima. El sagaz y astuto Bustamante, describe el viaje realizado desde el extremo Sur del continente por la ruta del Alto Perú. Verdaderamente admira que ni Terralla en su *Lima por dentro y por fuera,* ni *Concolorcorvo* en *El lazarillo de ciegos caminantes* se hubieran interesado por el permanente problema limeño de los terremotos. Misteriosos designios sobrenaturales lo impidieron, y hay que rendir tributo a este paréntesis de discreción.)

Pero este vacío lo llena el muy ilustre Rodrigo de Carbajal y Robles, que en su libro sobre las *Fiestas que celebró la Ciudad de los Reyes al nacimiento del Serenísimo Príncipe don Baltasar Carlos de Austria,* describe la interrupción de la alegría ciudadana ocasionada por el temblor:

Sobresaltó la fiesta un alboroto
que sacudió tan fiero un terremoto
del aire, que se encierra
en las concavidades de la tierra

. . . . . .

Viéronse estremecer fornidas rocas
y abrir la tierra formidables bocas,
rajarse peñas, desgastarse riscos,
hervir la arena, trastornarse el suelo,
crujir los encumbrados obeliscos,
ensordecerse el cielo,
bramar el duro monte,

cegarse el horizonte,
con las nubes de polvo que se hacían
del que los edificios sacudían. [10]

La descripción no puede ser más patética; pero aunque parezca mentira, el Conde de la Granja lo supera en dramatismo, cuando en su *Vida de Santa Rosa* describe un terremoto en Quito:

Los Polos en sus basas vacilaron
Al violento bayben del terremoto
La fábrica celeste desplomaron
Un eje y otro de sus quicios roto:
Los astros entre sí se barajaron
Aun los que tienen el engaste inmoto
Quedando al contratiempo que le altera
Descoyuntado el cuerpo de la esfera. [11]

Más literario, Juan de Miramontes, en sus *Armas antárticas,* alude a uno de nuestros temblores, en su Canto VIII:

Pues ves que los profundos se estremecen
Asperos infortunios anunciando
A tiempo que en los cielos se parecen
Prodigios, cierta guerra amenazando:
Los vientos de turbiones se oscurecen
Y las concavidades retumbando
Publican que principios son expresos
De escandalosos males y sucesos. [12]

La musical inspiración de los poetas se ve, en algunas ocasiones, interrumpida por las atropelladas explicaciones de los escritores en prosa. Si hojeamos el volumen de la colección Odriozola, dedicado a los terremotos, encontramos esta peligrosa narración motivada por el sismo de 1687:

La Ciudad de Lima, que es la patria de la abundancia y riqueza, como puede reconocerse en los tesoros que en esta armada del año de 1690, remite a España . . . padece dentro desí su mayor trabajo, pues formándose en los senos y cabernas de la tierra sulfúreas tempestades, rompen a veces con tan escandaloso estremecimiento, que nos dan a padecer los sustos de las postreras ruinas. Este mal, entre todos es más general e inevitable, como disputa Séneca en sus cuestiones naturales: porque ¿dónde hallará refugio un combatido, cuando es

> igual en todas partes la amenaza? ¿Qué escape puede haber, donde el miedo aprisionado no puede huir? ¿Qué lugar hay defendido que pueda ser de otros y de sí mismo defensa? [13]

A estas filosóficas descripciones hay que añadir la del padre Joseph Buendía; [14] la de Francisco Antonio de Montalvo que dice: "Todo de aquella tierra desunido y arrebatado de su centro horrendamente confuso tembló..."; [15] la del padre Castillo en su *Autobiografía,* [16] y otras que cansaría oírlas enumerar: Memorias de los Virreyes, *Historia del Nuevo Mundo* por el padre Bernabé Cobo, etc., etc.

En el siglo XVIII, los prosistas tienen verdadero predominio. Varios extranjeros se abisman ante este fenómeno inusitado. El padre Niel hace un elogio de Lima y una lamentación de sus terremotos, [17] y Jorge Juan y Antonio de Ulloa los sitúan dentro de una clasificación muy curiosa. Los conocidos viajeros, en su *Relación histórica del viaje a la América Meridional,* después de hablar de las plagas de Lima en verano (las chinches y las pulgas), dicen: "A las plagas de los insectos sigue el riezgo de los terremotos; siendo tal la propensión de aquel país a ellos, que sus habitadores viven con el continuo sobresalto de sus estragos." Anotan, también, que los ruidos que los preceden son como mugidos de buey y tiros de artillería. [18] Pero esta descripción y la Epístola que escribió el Marqués de Obando sobre la inundación del Callao y terremoto de 1746, palidecen ante los términos de la Carta que Eusebio Zapata y Llano escribió a su venerado amigo el doctor Ignacio Chiriboga y Daza, canónigo de la Santa Iglesia de Quito, en la cual manifiesta una erudición que sobrecoge:

"Afirma Aristóteles que los más temblores acontecen de noche: Esto mismo San Alberto Magno, y el padre Juan Zapata Kinter que en serenidad de Cielo, tranquilidad de Mar y quietud de la Tierra, suceden sus más grandes movimientos, como lo experimentó Lima en la mencionada noche y se verá abajo el efecto de su estrago." Y luego, añade:

> A las diez de la noche en este día abortaron las nubes una especie de menuda lluvia que continuó cayendo hasta las siete de la mañana del siguiente día, y creo que abiertas las oficinas subterráneas, y rotos los conductos y poros, con los repetidos movimientos saldrían ejércitos de exhalaciones mezcladas de las partículas nitrosas sulfúricas y oleaginosas, que volviendo a buscar el centro de la tierra, conver-

> tidos ya en malignas gotas por infrigidación del aire superior, esterilizaron los campos y abrazaron las sementeras dejando a los hombres con la malignidad de su respiración y pestíferos eruptos de sus bostezos, expuestos a catarros, dolores pleuríticos y profluvios de vientre. [19]

Hay narradores patéticos, que toman las cosas por el lado sentimental. Uno de ellos es J. A. Reynolds, que con motivo del movimiento del año 1746, estampa estas líneas:

> Por aquí se veía al padre preguntar por el hijo; al hijo llorar la pérdida de la madre; más allá al pariente lamentar sus relacionados y amigos. Todo era consternación y dolor. Los hombres hablaban sin tino, pero sus pensamientos se leían en sus miradas. La magnitud de su pesar la manifestaban con la vista convulsiva. En fin, no era una vida la que lloraban sino una muerte lenta la que sufrían . . . [20]

No podía faltar el tema del terremoto entre las *Tradiciones peruanas*. Un rápido recorrido nos informa de variadas alusiones; pero singularmente en el tomo II, anotamos una *Tradición* titulada "Conversión de un libertino", cuyo eje central es el movimiento sísmico de 1746. En ella Ricardo Palma recoge la copla popular que se cantaba entonces:

> Un faldellín he de hacerme
> de bayeta de temblor
> con un letrero que diga
> ¡Misericordia Señor!

Cuenta nuestro *tradicionista* la historia de don Juan de Andueza, mozo alegrón y enamoradizo que se encontraba en una *jarana*, donde se cantaba aquello de:

> Levántamelo María
> levántamelo José
> si tú no me lo levantas
> yo me lo levantaré.
>
> Que se quema el *sango*
> ¡No se quemará!
> Pues vendrán las olas
> y lo apagarán.

Para castigarlos, el mar quiso apagar el *sango.* [21]

Clemente Althaus, también perteneciente a nuestra generación romántica, dedica uno de los sonetos incluídos en sus *Obras poéticas* a describir el temblor. He aquí la primera estrofa:

> Temblor, temblor; con subterráneo ruido
> Velocísimo llega de repente:
> Moverse el suelo, cual bajel, se siente
> Y crujir techo y muro sacudido . . . [22]

Y Manuel Atanasio Fuentes, el inimitable "Murciélago", determina en las páginas de su popular libro sobre Lima, las épocas en que se producen los temblores. Sus afirmaciones están construídas en tal forma, que no corre peligro de equivocarse, cuando dice, textualmente, que: "La estación en que más se repite este fenómeno es entre la primavera y el estío, aunque no sea muy extraño en el otoño." Para completar su observación tan precisa, sólo le faltó decir que, en algunos casos, también se producían los temblores en invierno. Luego añade que "el número medio de los temblores, al año, es de ocho". [23]

Así llegamos hasta la poesía de José Santos Chocano, toda recorrida de temblores cósmicos, como cuando en su fragmento de epopeya *El Hombre Sol,* describe el despertarse de las cumbres:

> Y como recorridas por un temblor, de pronto
> las cumbres de los Andes se despiertan . . . [24]

Nuestra generación modernista no sintió tan próximo el problema del terremoto. Las frases agudas que sugería cualquier temblor se perdían en las conversaciones gratas y matizadas a que eran tan afectos los poetas. Sin embargo, queda la inspiración de uno de sus mejores representantes, José Gálvez, quien en su *canto jubilar* "A Lima", recuerda:

> Ciudad donde no truena
> pero donde la tierra se amotina
> con subterránea tempestad, supiste
> ser grande y ser serena
> después de cada ruina;
> y así te rehiciste
> y te alzaste, señora de tu gracia.

En cambio, para los de la *Generación del 18* el terremoto significó otro centro de interés: aparece la etapa de *interpretación*. Jorge Basadre escribe, en uno de sus libros, que en el decurso de nuestra formación "el terremoto balanceaba la obra sedante y disolvente del clima, de la vida regalada". [25] Corrobora esta opinión una página de Jorge Guillermo Leguía, quien al hablar de *Lima en el siglo XVIII* dice: "Frecuentemente era un terremoto, un temblor intenso, una peste o la sequía y esterilidad de los campos, la chispa que encendía en aquel sentido el alma de nuestra sociedad." [26] Algunos años más tarde, Raúl Porras, en su *Perspectiva y panorama de Lima*, hace notar que *la garúa y los temblores* constituyen elementos indispensables para comprender a Lima: "Ambos definen momentos de la ciudad y deciden matices sicológicos del alma limeña." [27] Junto a ellos, Héctor Velarde sutiliza gravemente sobre sus diversos aspectos, en tantas páginas que no es necesario citar por ser demasiado conocidas, impregnadas del ingenio de su espíritu sagaz.

En esta forma llegamos a nuestra experiencia más próxima. Ya sobre ella Torres de Vidaurre ha escrito un romance con reminiscencias lorquianas. Y los sismógrafos, empeñados en dejar malparadas las estadísticas de Manuel A. Fuentes, se esfuerzan en registrar temblores en todas las estaciones del año, y en un número que supera en varias decenas a los cálculos más pesimistas de nuestro inquieto limeñista.

LUIS FABIO XAMMAR,
Lima, Perú.

BIBLIOGRAFIA

1 *Crónica/ moralizada/ del orden de/ San Agustín en el/ Perú, con sucesos/ ejemplares en esta/ Monarquía*, etc., etc., por Fray Antonio de la Calancha. Lima, 1638. (Libro II, Cap. XXXVI.)

2 *Crónica/ de la provincia/ peruana del orden de los/ ermitaños de San Agustín/ nuestro padre:/ dividida en ocho libros/* etc., etc., por Fray Bernardo de Torres. Lima, 1657. (Libro 4º, Capítulo XXII.)

3 *Tesoros/ verdaderos/ de las Indias/ en la historia de la gran provincia/* etc., etc., por Fray Juan Meléndez. Roma, 1681. (Libro II, Capítulo I.)

4 *Argentina/ y conquista del Río/ de la Plata, con otros acae-/ cimientos de los Reynos del Perú, Tucumán y esta-/ do del Brasil, por el Arcediano don Martín del/ Barco Centenera/* etc., etc. Lisboa, 1602. (Canto XXIII.)

5 *Temblor de/ Lima años de 1609/ Gobernando el Marqués/ de Montesclaros, Virrey Excellentísimo/ y una canción real panegírica en la/ venida de su Excellencia a/* etc., etc., por el Licenciado Pedro de Oña. Lima, 1609.

6 *Diario de Lima* de Juan Antonio Suardo (1629-1634).

7 *Diario de Lima* de Joseph Mugaburu (1640-1694).

8 *Lima Fundada/ o conquista del Perú/ poema heroico/ en que se decanta toda la Historia/ del descubrimiento y sugeción de sus provincias/ por Don Francisco Pizarro, Marqués de/ los Atabillos, Inclito y Primer Gobernador de/* etc., etc., por Don Pedro Peralta Barnuevo. Lima, 1732. (Canto VI.)

9 Juan del Valle Caviedes, *Diente del Parnaso.*

10 Biblioteca de Cultura Peruana, *El apogeo de la literatura colonial.*

11 *Vida/ de Sta. Rosa/ de/ Santa María/ natural de Lima/ y patrona del Perú/ poema heroyco/ por don Luis Antonio de Oviedo/ y Herrera, caballero del orden de Santiago/ Conde de la Granja.* Madrid, 1711. (Canto VI.)

12 Juan de Miramontes Zuázola, *Armas antárticas.* (Canto VIII.)

13 *Terremotos/ colección de las Relaciones/ de los más notables que ha sufrido/ esta capital/ y que la han arruinado/* etc., etc., colectadas y arregladas por el Coronel de Caballería de Ejército Don Manuel de Odriozola. Lima, 1863. (pág. 23.)

14 *Vida admirable/ y prodigiosas virtudes/ del venerable y apostólico/ padre/ Francisco del Castillo/ de la Compañía de Jesús/* etc., etc., por el padre Joseph de Buendía. Año MDCXCIII. (pág. 637.)

15 *El sol/ del nuevo mundo/ ideado y compuesto/ en las esclarecidas operaciones/ del Bienaventurado/ Toribio/ Arzobispo de Lima/* por el doctor Don Francisco Antonio de Montalvo. Roma, 1683. (pág. 22.)

16 Autobiografía del padre Castillo. *Rev. del Archivo Nacional.* (Tomo III.)

17 *Cartas/ edificantes y curiosas/ escritas/ de las misiones/ extrangeras/ por/ algunos misioneros/ de la compañía de Jesús/* etc., etc. Madrid, 1754. (Tomo III, pág. 266.)

18 *Relación histórica/ del viaje/ a la América Meridional/ hecho/ por orden de su Magestad/ para medir algunos grados de meridiano/* etc., etc., por Don Jorge Juan y Don Antonio de Ulloa. Lima, 1748. (Libro I, Parte II, Capítulo VII.)

XUM

19 Manuel Odriozola, Colección de documentos literarios del Perú.

20 *Historia de la ruina de Lima y del Callao en el año de 1746*, traducida de las obras de Don J. A. Reynolds. Lima, 1860. (Segunda edición.)

21 Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas*. (Tomo II, pág. 157.)

22 Clemente Althaus, *Obras poéticas*. Lima, 1872.

23 Manuel A. Fuentes, *Lima*. París, 1867. (pág. 5.)

24 José Santos Chocano, *Ayacucho y los Andes*. Lima, 1924. (Canto IV, I.)

25 Jorge Basadre, *La multitud, la ciudad y el campo en la Historia del Perú*. Lima, 1929. (pág. 80.)

26 Jorge Guillermo Leguía, *Lima en el siglo XVIII*. Lima, 1921. (pág. 21.)

27 Raúl Porras, *Pequeña antología de Lima*. Madrid, 1935. (pág. 18.)

Recordatorio de Ricardo Jaimes Freyre

> "lírico potente, delicado, sabio en técnica y elevado en numen."
> (Rubén Darío, *Autobiografía*, Ed. Mundo Latino, p. 148.)

MURIO hace diez años. En vida, allá por los muy últimos días del pasado siglo, fué con Darío y con Lugones uno de los líderes del movimiento modernista. Entre los escritores que quisieron liberarse de las vías trilladas de la poética romántica y academizada, por aquel entonces, él fué quizás el más consciente de los artesanos y el más programáticamente articulado de los poetas. Fuera o no adecuada, él tuvo y mantuvo una teoría del verso y de la poesía y a ella permaneció adicto en su obra estética.

Precisamente por su tendencia disciplinante en un movimiento sin disciplina lleno de íntimas contradicciones, la poesía de Ricardo Jaimes Freyre va siendo olvidada y sus poemas relegados a un rincón de las antologías. Sus versos esperan todavía una edición *opera omnia;* algunos están esperando aún la primera edición.

* * *

Ricardo Jaimes Freyre nació en la vieja ciudad del cerro argentífero, Potosí, en Bolivia. Artículos, estudios y antologías están en desacuerdo en cuanto a la fecha de su nacimiento: 1868, 1870, 1872, 1873. Hasta obtener la fecha auténtica baste indicar que debió ser ligeramente más joven que Darío (1867) y que emparejaba, en cuanto a la edad, con la generación de los Nervo, los Valencia, Lugones, Herrera y Reissig, Chocano, nacidos todos entre 1870 y 1873. Su tránsito ocurrió en Buenos Aires el día 24 de abril de 1933.

XUM

Perteneció Ricardo Jaimes Freyre a una familia distinguida en la vida política y en la vida artística de su país.

Su padre, Julio Lucas Jaimes, también natural de Potosí, habíase dedicado desde muy joven a la literatura y a la política. Sus poesías son por lo general jocosas y familiares y le parecían a don José Domingo Cortés originales y chistosas. Por los años de 1868 publicó en *La Revista del Sur,* en Tacna, las primeras de sus tradiciones bolivianas, por el estilo de las de Palma, reunidas más tarde en su mejor obra: *La villa imperial de Potosí. Su historia anecdótica. Sus tradiciones y leyendas fantásticas. Su grandeza y su opulencia fabulosas* (Buenos Aires, Ed. Rosso, 1905). Fué regidor de su ciudad natal, profesor de literatura y filosofía, militar en la guerra con Chile, director general de Estadística, diputado, crítico literario, redactor de varios periódicos, panfletario político, etc. Enviado a Río de Janeiro como Encargado de Negocios de Bolivia, no alcanzó a llegar al Brasil, deteniéndose en Buenos Aires, donde se estableció ya para siempre profesando filosofía en el Colegio Nacional y estética en la Normal de Maestras y colaborando asiduamente en *La Nación,* bajo el seudónimo de "Brocha Gorda". Escribió también varias obras teatrales y una novela de costumbres bonaerenses.

Este personaje de actividades proteicas estaba casado con doña Carolina Freyre, natural de Tacna, en cuyo Colegio Nacional de Educandas había realizado sus estudios y sido, a muy tierna edad, profesora de la clase de matemáticas. Allí mismo, en la revista *La Bella Tacneña* y luego en *La América* y otros periódicos de Lima, publicó esta dama sus primeras poesías, de las que pueden verse algunas en publicaciones antológicas de la época que se indican en la lista de trabajos consultados.

De tal matrimonio nacieron hijos favorecidos por las Musas. El hermano menor de Ricardo Jaimes Freyre, Raúl, nacido en 1886, se ha distinguido en Bolivia como profesor de Bellas Artes, escritor, pintor y músico. Es autor de varios libros, en verso y en prosa: *Los paisajes lejanos. Pequeñas canciones de la ciudad y del campo. Voces del claustro. Tierras de Potosí. Otras Canciones,* Potosí, 1907; *Los desheredados,* La Paz, 1933; *Evangelio infantil,* La Paz, 1933; *Potosí,* La Paz, 1933; *Al final del viaje* (Premio de la Academia de Italia), La Paz, 1935. Ha sido hombre de vida atormentada entre el amor y el misticismo, llegando a encerrarse por una temporada en una institución religiosa de La Paz. Sus obras pictóricas han al-

canzado varias veces premios y medallas en las exposiciones paceñas, y sus obras poéticas, numerosas recompensas en certámenes y juegos florales.

La personalidad de Ricardo Jaimes Freyre encontró, por lo tanto, ambiente familiar propicio y comprensivo al desarrollo de sus actividades literarias, cosa normal en el marco de su casa.

La biografía de nuestro poeta aparece vaga, y más que vaga confusa, en las noticias impresas que existen. Según una, Ricardo Jaimes Freyre se educó en Buenos Aires; según otra, su educación hízose en un colegio preparatorio de Lima y luego en la Universidad de San Francisco Javier de Chuquisaca, en la que obtuvo el doctorado en Derecho y Jurisprudencia y en la que se le confió, inmediatamente después de su graduación, la enseñanza de Historia y Literatura. Por fin, según una tercera noticia, a los veintiún años fué nombrado profesor de Filosofía en la Escuela Junín de Sucre.

Sea de ello lo que fuere, su biografía se precisa desde que comienza a actuar en la vida política de su país, a la que le llamaba la situación familiar.

El Presidente de Bolivia, Mariano Bautista (1892-1896), le nombró su secretario particular. Durante su servicio en la Presidencia, contrajo matrimonio con doña Felicidad Soruco y de él se nos dice que fué siempre "hombre de intensa y profunda ternura familiar". Al poco tiempo fué nombrado secretario de la Legación de Bolivia en Buenos Aires, de la que pasó a la de Río de Janeiro. Encontrándose de Encargado de Negocios en esta última capital, estalló en La Paz la revolución de 1898, dirigida por el coronel Pando contra el Presidente doctor Severo Alonso, so pretexto de protestar contra el decreto que hacía de Sucre la capital permanente de la República, en oposición a la costumbre de la rotación de la capitalidad. Ricardo Jaimes Freyre dimitió su cargo y marchó a Buenos Aires con ánimo de dedicarse allí al periodismo.

Esta fué la época de su amistad con Rubén Darío y con él fundó en la capital argentina *La Revista de América,* que fué, durante su corta vida, portaestandarte de las doctrinas del modernismo literario. A tal aventura editorial se refiere Rubén Darío en su *Autobiografía,* páginas 147 y 148, en las que menciona con cariño y con respeto a Julio Lucas Jaimes y a Ricardo Jaimes Freyre, diciendo de este último las palabras que encabezan el presente artículo.

XUM

En 1899 imprimió Jaimes Freyre en La Paz un drama, *La hija de Jephté*, y el mismo año publicó en Buenos Aires su libro de versos *Castalia bárbara*, prologado por Leopoldo Lugones, que constituye, después de *Prosas profanas* (1896) y de *Las montañas del oro* (1897), uno de los libros de poesía más importantes del movimiento modernista.

Por entonces fué llamado Ricardo Jaimes Freyre a la ciudad de Tucumán, donde residió hasta su reincorporación, en 1920, a la vida pública boliviana.

Los años de residencia en Tucumán fueron laboriosos para nuestro escritor: catedrático de Literatura y de Filosofía del Colegio Nacional, cofundador y profesor de la Universidad, Presidente del Departamento de Educación, historiador de la provincia, inspirador de la *Revista de Letras y Ciencias Sociales* y, en general, centro de un grupo motor de actividad intelectual en la provinciana población.

Durante estos años publicó su obra teórica sobre métrica, primero en artículos en la revista citada (1906) y luego en su libro *Leyes de la versificación castellana* (1912); escribió también obras históricas sobre el Tucumán colonial, que requirieron viajes al Archivo de Indias de Sevilla, al de Simancas y a otros de Hispanoamérica y de Europa; en 1917 publicó su libro de versos *Los sueños son vida* y en 1918 una segunda edición de *Castalia bárbara*. A instancias de su amigo Alberto Rougés terminó un drama histórico, *Los conquistadores*, impreso más tarde en La Paz (1928); y, según nos dice su colega el rector de la Universidad de Tucumán don Juan B. Terán (en *Nosotros*, Buenos Aires, de abril de 1933), escribió también otro libro de versos, *El taller de Eufranor*, que permanece inédito.

En julio de 1920 se sublevó Bolivia contra el Presidente Guerra; Ricardo Jaimes Freyre volvió a su patria, fué elegido miembro de la Convención y alcanzó las carteras de Instrucción Pública primero y de Relaciones Exteriores después, bajo la administración del Presidente Bautista Saavedra. Estuvo en misión diplomática especial en la Argentina, en el Uruguay y en el Brasil y luego se le confió el delicado encargo de negociar con Chile la revisión del tratado de 1904, que había consagrado en condiciones por demás onerosas para Bolivia su privación de todo acceso territorial al Pacífico. En 1923 fué enviado a Washington como Ministro Plenipotenciario y

más tarde, con la misma categoría, a Río de Janeiro, cargo éste que dimitió por un choque con su Gobierno, pasando a residir privadamente en Buenos Aires. En la capital argentina vivió en modestísima situación económica, hasta su fallecimiento.

Tres retratos hemos visto de Ricardo Jaimes Freyre, uno en el *Bulletin of the Pan American Union*, de diciembre de 1923; otro en *Nosotros*, de abril de 1933, y el tercero en *Repertorio Americano*, de San José de Costa Rica, de 12 de agosto de 1933. En esta última revista y fecha, figura un artículo del escritor boliviano Fernando Díez de Medina en el que nos da la siguiente descripción del aspecto físico y moral de Ricardo Jaimes Freyre:

> Mediana la estatura. Erguido el torso varonil. Alta la frente. Señorial el porte. De rasgos firmes y duro el rostro: apretada la piel; cruzados de vivacidad y altaneros los ojos. Decorando la imponencia del rostro, el escorzo atrevido de los mostachos mosqueteriles. Y luego el clásico chambergo alado voluntariosamente sobre la rebelde y crinada melena. Solemne el gesto, la voz sonora y grave, fluían las palabras con majestad . . .
>
> Político o diplomático, maestro, poeta u hombre de mundo, estará siempre erguido en su natural distinción, revestido de aquella fría y segura serenidad que le permitió afrontar desdeñosamente situaciones y obstáculos.

Antes de entrar al examen de la poesía de Ricardo Jaimes Freyre, conviene fijar la cronología de su producción, intentada en la siguiente forma:

Castalia Bárbara. Prólogo de Leopoldo Lugones. 1ª edición. Buenos Aires, *1899*.

Castalia bárbara. País de sueño. País de sombra. 2ª edición. La Paz, Editorial Los Andes (González y Medina), *1918*.

Castalia bárbara. Los sueños son vida. Madrid, Editorial América, Biblioteca Andrés Bello, LII, (1918).

Castalia bárbara y otros poemas. (Castalia bárbara, País de sueño, País de sombra, Los sueños son vida, Anadiomena, Las víctimas.) (México), Ed. Cultura, *1920*.

La hija de Jephté. Drama en dos actos en prosa. La Paz, Tipografía El Siglo Industrial, *1899*.

Historia de la República de Tucumán. Buenos Aires, Coni Hnos., *1911*.

Leyes de la versificación castellana. 1ª edición. Buenos Aires, Coni Hnos., *1912.*

Leyes de la versificación castellana. 2ª edición. La Paz, González y Medina, *1919.*

El Tucumán del siglo XVI (bajo el gobierno de Juan Ramírez de Velasco). Prólogo de Juan B. Terán. Buenos Aires, Coni Hnos., *1914.*

El Tucumán colonial (Documentos y mapas del Archivo de Indias). Volumen 1. Introducción y notas de Ricardo Jaimes Freyre. Buenos Aires, Coni Hnos., *1915.*

Historia del descubrimiento de Tucumán, seguida de investigaciones históricas. Buenos Aires, Coni Hnos., *1916.*

Los sueños son vida. Anadiomena. Las víctimas. Buenos Aires, Sociedad Cooperativa, *1917.*

Los conquistadores. Drama histórico. (La Paz), *1928.*

De las obras que a continuación se indican hemos hallado tan sólo el título en estudios relativos a Jaimes Freyre, sin haber encontrado hasta ahora más detalles:

Aspectos del Brasil. (Véase R. Villalobos, *Letras bolivianas,* La Paz, 1936, pp. 51-53.)

Historia de la Edad Media y de los tiempos modernos. (Véase W. B. Parker, *Bolivians of To-day.* New York, 1922, 2nd. ed., pp. 153-54.)

Historia del Norte argentino. (Véase *idem.*)

El taller de Eufranor. (Véase J. B. Terán, *Nosotros,* Buenos Aires, abril 1933.)

Trovadores y troveros. (Véase la obra de W. B. Parker antes citada.)

Entre otras, colaboró en las siguientes revistas: *Anales de la Universidad de Tucumán, Revista de América, Revista de Letras y Ciencias Sociales* (Tucumán) y *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* (Buenos Aires).

Vemos, pues, que sus dos libros de poesías fueron publicados con gran intervalo de tiempo: *Castalia bárbara* en 1899, *Los sueños son vida* en 1917. Su teoría de la versificación, publicada primero en dos artículos de revista en 1906, apareció en forma de libro en 1912.

Jaimes Freyre fué el sólo poeta hispanoamericano de su escuela que se preocupó de fijar de manera científica su doctrina sobre la forma poética, lo que nos permite ver en él un artista reflexivo y consciente, y aumenta el valor de su significación en el movimiento modernista. [1]

Su pensamiento acerca de la forma del verso en castellano puede sintetizarse en sus propias palabras:

> Los versos castellanos —dice en *Leyes de la versificación castellana*, 2ª ed., pp. 29 y 30— se forman combinando períodos prosódicos.
>
> Doy el nombre de período prosódico a una sílaba acentuada o a un grupo de sílabas no mayor de siete, de las cuales la última tiene acento intenso, estén o no acentuadas las otras.
>
> Períodos prosódicos iguales son los que constan del mismo número de sílabas; análogos los que constan de un número desigual, pero sólo pares o sólo impares; diferentes los que constan de un número desigual, pares unos, impares los otros.
>
> La combinación de períodos iguales o de períodos análogos, constituye el verso.
>
> La combinación de períodos diferentes constituye la prosa.
>
> Las estrofas o estancias se forman únicamente combinando versos que consten de períodos iguales o análogos entre sí; esto es, un verso formado por períodos pares no puede combinarse con otro formado por períodos impares.

Las breves líneas anteriores dejan percibir la flexibilidad de combinaciones que tal doctrina permite al poeta por encima de las posibilidades ofrecidas por las formas tradicionales; pero también que Jaimes Freyre exige del poeta un esquema de formas de las que el escritor no debe apartarse si quiere producir versos.

Este cuerpo de doctrina de la versificación, que no deja de tener sus puntos débiles como demuestra G. Dundas Craig en la obra mencionada en la bibliografía, debía ya de tenerla formulada Jaimes Freyre en 1899, por lo menos en sus elementos esenciales, por cuanto a ella se atienen las combinaciones que emplea en *Castalia bárbara*.

La lectura de dicho libro de versos confirma el hecho de que Jaimes Freyre era un escritor que trataba de realizar una obra trabajada, pensada, de forma cuidadosa. Las poesías contenidas en ese volumen, hermosas en su expresión, en sus figuras, en sus motivos, son, como el título de la obra lo indica, producto de una musa bárbara. La influencia del gran poeta de la lengua en aquella hora, Rubén

Darío, no se halla presente en los poemas de *Castalia bárbara* más que en el esfuerzo de liberación temática y formal que el libro representa, pero el tono de *Azul...* y de *Prosas profanas* no es el del Jaimes Freyre de 1899; tampoco el Lugones de *Las montañas del oro* parece asomar en esas poesías (salvo acaso un reflejo del reflejo de Edgar Allan Poe); los precursores del modernismo hispánico no han dejado en nuestro escritor más que el tono general de melancolía. Así pues, esos poemas de leyenda nórdica, de saga escandinava, empapados de las brumas de la última Thule, ¿dónde encuentran su origen? El maestro del modernismo, el Darío de fines de siglo, está todavía lleno de exotismo francés y helénico; ¿adónde ha ido Ricardo Jaimes Freyre a buscar inspiración en su deseo de novedad y de evasión?

Una inspección de la poesía francesa del siglo XIX nos ofrece respuesta inmediata. Jaimes Freyre, temperamento científico, teórico de la forma, creador de una doctrina del verso castellano, había de ver un maestro conforme a su espíritu en Leconte de Lisle, renovador también en Francia, gran burilador de sus versos, traductor de los clásicos, escritor de temas exóticos, teorizante del objetivismo poético. El conocimiento general de la poesía francesa en Hispanoamérica, la importancia poética de Charles Leconte de Lisle y la posición doctrinal de Ricardo Jaimes Freyre, permiten estimar que no hace falta una confesión de parte para dejar sentado este punto de historia literaria.

Castalia bárbara titula Jaimes Freyre su primer libro de versos; *Poèmes barbares* (1862) había llamado a una colección de los suyos Leconte de Lisle. "La muerte del héroe", "Los Elfos", "La espada", "El Walhalla", "Los Cuervos", son poemas del boliviano que pudieron hallar inspiración en trozos de algunos poemas bárbaros de Leconte. Y más aún que poemas determinados, el tono poético general de *Castalia bárbara* está en los *Poèmes barbares*. Hemos usado antes la palabra "inspiración", porque Ricardo Jaimes Freyre era demasiado poeta, estaba demasiado en posesión de sus medios artísticos, para que necesitase nada más.

Para ilustrar tal sugestión, compárense los siguientes versos:

Tous sont muets. Mon casque est rompu, mon armure
Est trouée, et la hache a fait sauter ses clous.
Mes yeux saignent. J'entends un immense murmure
Pareil aux hurlements de la mer ou des loups.

. . . . . .

Viens par ici, Corbeau, mon brave mangeur d'hommes

. . . . . .

A tire d'aile vole, ô rodeur de bruyère!

. . . . . .

Je vaix m'asseoir parmi les Dieux, dans le soleil!

de *Poèmes barbares*, titulados "Le coeur de Hialmar", con los siguientes de "La muerte del héroe" que se hallan en *Castalia bárbara:*

Aún se estremece y se yergue y amenaza con su espada,
cubre el pecho destrozado su rojo y mellado escudo,
hunde en la sombra infinita su mirada
y en sus labios expirantes cesa el canto heroico y rudo.

Los dos Cuervos silenciosos ven de lejos su agonía
y al guerrero las sombrías alas tienden,
y la noche de sus alas, a los ojos del guerrero, resplandece como el día
y hacia el pálido horizonte reposado vuelo emprenden.

En ambas poesías hay la misma expresión de silencio físico (tous sont muets — cesa el canto heroico y rudo), del estado de las armaduras (mon casque est rompu, mon armure est trouée — cubre el pecho destrozado su rojo y mellado escudo), el mismo animal amistoso y fatídico (viens par ici, Corbeau — los dos Cuervos silenciosos), el mismo vuelo armonioso (à tire d'aile vole — reposado vuelo), la misma impresión luminosa en los ojos del guerrero moribundo (dans le soleil — resplandece como el día).

Consciente o inconscientemente, existe en el poeta joven un tono mimético respecto del escritor consagrado. No parece imitación, pero sí unidad de tono, producto del mismo estado de espíritu; y esta impresión aumenta al leer y releer los poemas de uno y otro escritor, por ejemplo "Les Elfes", de Leconte, y "Los Elfos", de Jaimes Freyre, aunque el del boliviano es superior al del francés. Hasta el mismo famoso poema "Aeternum vale", de Jaimes Freyre, la victoria de Cristo sobre los dioses de la mitología nórdica, pudiera hallar un antecedente, en ambiente distinto, en la victoria de Cristo sobre el mahometismo de "La fille de l'Emyr", de Leconte.

En el grupo de poesías publicadas en *Los sueños son vida*, dieciocho años más tarde, el tono poético es sensiblemente distinto del de *Castalia bárbara*. La influencia de Rubén Darío es mucho mayor,

XUM

el sol de Grecia, de Francia, de España, rompe las brumas septentrionales de la obra primera. El parnasianismo estricto de *Castalia bárbara* cede en *Los sueños son vida* a una fusión de la brillantez formal con la significación simbolista.

En efecto, las poesías de *Castalia bárbara*, con toda su belleza de forma, en su mayoría carecen de contenido y de significación que nos conmuevan inmediatamente; en cambio, las poesías de *Los sueños son vida* son más humanas, menos frías, menos objetivas, menos estatuarias quizá, pero más vivas. Compárese, por ejemplo, "El canto del mal" de la primera obra, con "Al borde de la tumba de Tolstoi", de la segunda.

El Jaimes Freyre de *Castalia bárbara* hubiera podido suscribir las palabras de Leconte de Lisle en su prólogo a *Poèmes antiques* (1852):

> *Ce livre est un recueil d'études... Les émotions personnelles n'y ont laissé que peu de traces; les passions et les faits contémporains n'y apparaissent point.*
>
> *Le thème personnel et ses variations répétées ont épuisé l'attention; l'indifférence s'en est ensuivie à juste titre; mais s'il est indispensable d'abandonner au plus vite cette voie étroite et banale, encore ne faut-il s'engager en un chemin plus difficile et dangereux, que fortifié par l'étude et l'initiation. Ces épreuves expiatoires une fois subies, la langue poétique une fois assainie, les spéculations de l'esprit, les émotions de l'âme, les passions du coeur, perdront-elles de leur vérité et de leur énergie, quand elles disposeront de formes plus nettes et plus précises... Et plus tard... dans un siècle ou deux, peut-être la poesie redeviendra-t-elle le verbe inspiré et immediat de l'âme humaine.*

Afortunadamente, Ricardo Jaimes Freyre abrevió el plazo que Leconte de Lisle pensaba necesario para una purificación de la materia poética, y en la obra publicada en 1917 supo aunar la belleza formal con una expresión más subjetiva.

El simbolismo, producto en parte de influencias clásicas, inglesas y alemanas en las letras de Francia, de Wagner y su música, de Hegel y su filosofía, y los medios que ponían en manos del artista la encarnación de ideas en los personajes, el empleo de la alegoría, de la alusión, del valor musical del verso, estaban demasiado en el ambiente poético de la época para que un hombre de la sensibilidad artística de Jaimes Freyre pasase a su lado sin aprovecharse de ellos.

XUM

Sin embargo, aun con estas adquisiciones simbolistas, la esencia de la poesía publicada en *Los sueños son vida* sigue siendo parnasiana; quizás protegido el escritor por aquella su "fría y segura serenidad" de que nos habla Díez de Medina, conservó mucho más que los demás modernistas la objetividad y el tono impersonal, esencialmente parnasianos, y que figuran hasta en sus poemas de amor:

Lluvia de azahares
sobre un rostro níveo.

Las características esenciales del modernismo: trabajo consciente del estilo como reacción contra el desaliño romántico, perfeccionismo estético como reacción contra el lugar común ochocentista, exotismo como reacción contra el medio ambiente americano, cosmopolitismo cultural por mimetismo de las naciones líderes en el campo del avance económico y cultural de la época, todas se hallan en la obra de Ricardo Jaimes Freyre.

Dice Rubén Darío en *Los raros* (4ª ed., Maucci, p. 41), refiriéndose al creador del parnasianismo francés: "La fama no ha sido propicia a Leconte de Lisle. Hay en él mucho de olímpico, y esto le aleja de la gloria común de los poetas humanos." Las mismas palabras pudieran aplicarse a Ricardo Jaimes Freyre; los escritores jóvenes de América han olvidado al poeta boliviano; los más jóvenes, y los mejores, hombres de la América poética, han abandonado los olimpos, y atendiendo a las voces de la tierra, se baten hoy en las trincheras de la humanidad.

LUIS MONGUIÓ,
Mills College.

NOTA

1 También Manuel González Prada —a quien debe considerarse como uno de los precursores del modernismo— se preocupó de fijar, de manera científica, su doctrina sobre la forma poética, que presenta en las notas por él escritas para su edición de *Exóticas* (1911), y que en parte había seguido en *Minúsculas* (1901) y siguió en libros posteriores. Las doctrinas de González Prada y de Jaimes Freyre —que son bastante empíricas, aunque muy interesantes— se asemejan mucho. Véase *Antología poética*, de González Prada (Introducción y Notas). Bibl. de CLÁSICOS DE AMÉRICA, vol. 1, Ediciones del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, México, 1940.

TRABAJOS CONSULTADOS

Alarcón, Abel.—"La literatura boliviana", 1545-1916. *Revue Hispanique*, XLI, 1917, pp. 563-633.

Axel Charles.— *Dans les montagnes*, de Ricardo Jaimes Freyre. Traduction française por Charles Axel. *Revue de l'Amérique Latine*, Paris, XVI, 1928, pp. 523-528.

Barreda, Ernesto Mario.—"Ricardo Jaimes Freyre: Un maestro del simbolismo." *Nosotros*, Buenos Aires, XXVII, 1933, pp. 285-290.

Blanco-Fombona, Rufino.—*El modernismo y los poetas modernistas*. Madrid, 1929, pp. 341-343.

Bulletin of the Pan-American Union.—Washington, D. C., LVII, 1933, pp. 547-549: "The new Minister of Bolivia." (Con una fotografía.)

Carrasco, Aliro.—*Letras Hispanoamericanas*. Santiago de Chile, 1919, p. 153.

Coester, Alfred.—*An Anthology of the Modernist Movement in Spanish America*. Boston, 1924, pp. 137-141 y 290-292.

Cortés, José Domingo.—*Parnaso boliviano*. Valparaíso, 1869, pp. 167-174.

Cortés, José Domingo.—*Parnaso peruano*. Valparaíso, 1871, pp. 231-245.

Craig, G. Dundas.—*The Modernist Trend in Spanish American Poetry*. Berkeley, California, 1934, pp. 4, 12, 13, 16-17, 88-95, 281-286, 286-289.

Darío, Rubén.—*Autobiografía*. Editorial Mundo Latino, Obras completas, volumen XV, Madrid, 1918, pp. 147-148.

Darío, Rubén.—*Los raros*. Editorial Maucci, 4ª edición, Barcelona, s. a., p. 41.

Díez de Medina, Fernando.—"Los hombres como símbolos: Ricardo Jaimes Freyre." *Repertorio Americano*, San José de Costa Rica, XV, núm. 646, 12 de agosto de 1933, pp. 88-92.

Dirección General de Estadística y Estudios Geográficos de Bolivia.—*Hombres célebres de Bolivia. De siglo a siglo*. La Paz, 1920, pp. 353-355.

Guerra, José Eduardo.—*Poetas contemporáneos de Bolivia*. La Paz, 1920, pp. 79, 96, 97, 143.

Leavitt, Sturgis E.—*A Tentative Bibliography of Bolivian Literature*. Cambridge, Mass., 1933.

Lugones, Leopoldo.—Prólogo a *Castalia bárbara* de Ricardo Jaimes Freyre. Buenos Aires, 1899 (Ed. Cultura, 1920).

Melián Lafinur, Alvaro.—"Leyes de la versificación castellana de Ricardo Jaimes Freyre." *Nosotros*, Buenos Aires, VII, 1913.

Nación, La.—Buenos Aires. "Ricardo Jaimes Freyre. Falleció ayer." Número del martes 25 de abril de 1933. (LXIV, núm. 22, 161), p. 7.

Nación, La.—Buenos Aires. Número del miércoles 26 de abril de 1933, p. 8.

Nación, La.—Buenos Aires. Número del jueves 27 de abril de 1933, p. 10.

Onís, Federico de.—*Antología de la poesía española e hispanoamericana* (1882-1932). Madrid, 1934, pp. 365-369 y apéndice.

Parker, William B.—*Bolivians of To-day*. 2d. edition. New York, 1922, pp. 151-153, 153-154.

René Moreno, Gabriel.—"Primer suplemento a la Biblioteca Boliviana de Gabriel René Moreno" (1879-1899). Santiago de Chile, 1900.

Terán, Juan B.—"Ricardo Jaimes Freyre." *Nosotros*, Buenos Aires, XXVII, 1933, pp. 280-284. (Con una fotografía.) Reimpreso en *Repertorio Americano*, San José de Costa Rica, de 12 de agosto de 1933.

Torres-Rioseco, Arturo.—*Rubén Darío. Americanismo y casticismo*. Cambridge, Mass., 1931, p. 47.

Torres-Rioseco, Arturo.—"Ricardo Jaimes Freyre." *Hispania* (California), XVI, 1933, pp. 289-298.

Torres-Rioseco, Arturo.—*The Epic of Latin American Literature*. New York, 1942, pp. 99-100.

Villalobos, Rosendo.—*Letras bolivianas. Los poetas y sus obras. Los prosistas literarios*. La Paz, 1936, pp. 43-46, 51-53, 131.

RESEÑAS

ESTANISLAO DEL CAMPO, *Faust*. Adapted from the Spanish and rendered into English verse by Walter Owen with drawings by Enrique Rapela.—Buenos Aires, (Publicado por) Walter Owen, 1943, xvi, 104 pp.

La primera edición del *Fausto*, 1866, vendida a beneficio de los hospitales militares, produjo 20,000 pesos. Su popularidad ha merecido, desde entonces, el tributo de muy numerosas ediciones y artículos críticos y ahora viene otro homenaje, el de la buena traducción. El *Fausto*, aun representando una modalidad especial de la vida argentina en una época determinada, es de todos los tiempos. Algunas de las poesías escritas por del Campo bajo el numen del sentimentalismo romántico, con mucho lugar común y mucho ripio, ya nos parecen nardos marchitos en un florero de barro pintado y roto. Valen mucho más sus versos festivos, síntesis de los cuales se halla en su obra maestra, *Fausto*.

Además, este poema fué una de las primeras muestras de la literatura hispanoamericana presentada a los eruditos norteamericanos. En el año 1896 el profesor F. M. Page, de Haverford College, publicó *Fausto, a Gaucho Poem* (PMLA 11, New Series 4, pp. 1-62), como base para un estudio del dialecto gaucho. La introducción, de unas quince páginas, al referirse a la Argentina, habla de un país que por lo visto en aquel entonces no era considerado como muy buen vecino, de las muchas revoluciones, de la inestabilidad financiera, del origen de los gauchos, pero de *Fausto* y de su autor, casi nada. El poema, con notas explicativas, la mayor parte traducciones de palabras dialectales, se publicó íntegro, en un texto bastante esmerado. Antes de eso se habían publicado pocos artículos sobre literatura hispanoamericana y muy pocas traducciones. Tres poesías de Heredia en 1827, el *Facundo* de Sarmiento (tr. Mrs. Horace Mann) en 1866, la *María* de Isaacs (tr. R. Ogden) en 1890, y un grupo de *South American Poems* (*Spanish and English*: tr. E. S. Green y H. von Lowenfels) en 1892. (Véase S. E. Leavitt, *Hispano-American Literature in the United States*, Cambridge, Harvard University Press, 1932; ampliada, 1935, 1936.)

XUM

El señor Owen es ya conocido como autor (*The Cross of Carl*, Boston y Londres, 1931; *The Ordeal of Christendom*, Buenos Aires, 1938, Londres, 1939; *The Sonnets of G. S. O.*, Buenos Aires, 1940; y *A Gloss on the Sonnets of G. S. O.*, Buenos Aires, 1942) y como traductor. Su excelente versión inglesa de *Martín Fierro* se publicó en Oxford, 1935, y en Nueva York en 1936. En el prefacio de este *Faust*, el señor Owen repite lo que había dicho al traducir la gran obra de Hernández: que el deber del traductor es de asimilarse el original y, penetrado de su espíritu, recrear el poema en su propio lenguaje; que tal traducción sea una "psychological transvernacularisation". Claro está que el traductor debe poseer un temperamento poético y un conocimiento de la técnica del verso. El señor Owen nos advierte que no debemos buscar en esta versión una traducción literal. Y así es, y la obra sale ganando en su indumentaria inglesa. El trabajo está muy bien hecho, el espíritu del original muy bien conservado, y el autor no podría tener ningún motivo de queja contra el traductor. El señor Owen no trata de conservar las décimas o las redondillas (que forman la mayor parte del poema) del original. Aunque traduce estrofa por estrofa, varía el número de sílabas de los versos, de anapestos o de yambos, con rima *abab* o *aabb*. El efecto, muy plausible, es de un movimiento rápido, de un diálogo corriente y familiar. Léanse por ejemplo estas estrofas:

Campo: (II, estrofa 4ª)

Cuando compré mi dentrada
Y di güelta . . . ¡Cristo mío!
Estaba pior el gentío
Que una mar alborotada.

Owen:

When I joined my ticket, my ribs were sore,
The crowd was wuss than it was before;
I looked behind, and I'll give my word,
They was millin' round like a loco'd herd.

Campo: (III, cerca del final)

Si en el baile no ha alcansao
El poderla arrocinar,
Deje, le hemos de buscar
La güelta por otro lao.

Owen:

If at this round-up you ain't got your brand
On this dainty maverick,
I'll soon have her eatin' right out of your hand
By means of some other trick.

Ya se ve que el señor Owen no vacila en cambiar metáforas a su gusto, pero todo dentro del marco del original.

Al final del libro del señor Owen se encuentran 84 notas para explicar costumbres gauchescas o hasta expresiones inglesas empleadas en su texto: términos de *cowboys*, de póker, de argot norteamericano. Los dibujos de Enrique Rapela, bien hechos, están muy dentro del gusto de la obra.

Se rumora que el señor Owen tiene preparada ya otra traducción, de una obra capital de la literatura española. Es de presumir que será tan buena como ésta del *Fausto*, y que su publicación será acogida con júbilo por todos los hispanófilos.

NICHOLSON B. ADAMS,
University of North Carolina.

ARTURO TORRES-RIOSECO, *The Epic of Latin American Literature*.—New York-London-Toronto, Oxford University Press, 1942.

Se ha citado mucho, en son de burla, cierta frase de no sé qué drama romántico en que uno de los personajes dice: "Nosotros, los caballeros de la Edad Media . . ." No sé por qué la he recordado con tal fuerza que no he podido evitar el traerla a cuento sin el menor propósito de burla, al enfrentarme con las primeras palabras introductorias de Arturo Torres-Rioseco a su nuevo libro *The Epic of Latin American Literature*, autorizado desde antes de abrirlo por el nombre del que lo firma y por sus abundantes y valiosas contribuciones al estudio de la literatura americana de habla española. Dicen así: "La Literatura de la América Latina está entrando en su Edad de Oro" ("The Literature of Latin America is entering its Golden Era", p. v.) Ya el título mismo, en que se considera a esa literatura en su desarrollo como un género literario, la epopeya, me causó cierta sorpresa: ¿por qué no "la novela de la Literatura Latino Americana", o "el drama" de la misma? Podríamos en efecto verla desarrollarse como una novela, con su protagonista, la lengua, y sus aventuras a través de los diversos países que la cultivan, como un drama, con su conflicto central, comparable al de la hija que niega sumisión a la madre, o que, aceptándola sólo a medias, suspira por un galán de su misma sangre, que al cabo viene a ser su esposo. En cuanto a la Edad de Oro, en sí misma, ya lo dirán tiempos futuros: yo hubiera preferido la expresión "mayoría de edad", menos poética sin duda, pero más conforme con la realidad documentada y documentable.

Pero no he de seguir en este tono polémico, cuyo cariz humorístico quisiera dejar bien acentuado, porque, en general, estoy muy de acuerdo con el sentido que me parece asumir este libro considerándolo como una de las mejores introducciones asequibles a la materia de que trata. Esto es para mí; una introducción a la literatura continental, abstracción

XUM

hecha de la otra gran provincia idiomática que tiene por medio expresivo la lengua inglesa, pero trayendo hacia sí la hasta el presente considerada como del todo ajena, la manifestada en la otra lengua hispánica, el portugués, que ha logrado en el Brasil tan esplendoroso florecimiento con tantos puntos de contacto, en su desarrollo, con el de los demás países al sur de Texas.

No se le escapa al autor la importancia, política inclusive, de sus páginas en momentos como los actuales, buscando en los escritores de los países meridionales a los fieles intérpretes de sus respectivas naciones, y así un terreno espiritual en que el Panamericanismo haya de florecer triunfalmente, todo ello en un aspecto estrictamente literario. Dentro de él, y aun olvidando, si ello fuera posible, las circunstancias en que el mundo vive, encuentro yo aquí, circunscrito a América, un momento análogo a aquel en que el espíritu de la *Weltliteratur*, oponiéndose a la estrecha delimitación nacionalista, empezó a asomar en las letras de Europa.

Creo, además, que este modo de enfocar las letras hispanoamericanas es, no sólo legítimo, sino necesario, y que de ninguna manera se opone a la consideración individual de la literatura en cada uno de los países que forman la que ha de ser, para bien del mundo entero, una gran hermandad, ni aun a la que incorpora el estudio de todas ellas al de las letras castellanas, de que son inseparables por el idioma. Pero viniendo ya a lo sustantivo del libro, no nos recataremos para decir que llena cumplidamente su propósito de ser, en idioma inglés, una obra de iniciación (y aunque no se lo proponga y su autor nos lo ofrezca como una serie de capítulos sueltos, sabido es que, a veces, un libro va más allá de los designios de su autor): obra de iniciación de la que se sale con un fondo bastante exacto para situar después las tendencias, libros, o autores que la vocación o el gusto de cada cual prefiera. De estar escrito en castellano, quizá no pudiéramos decir lo mismo; y es de esperar que si el autor lanza cualquier día su libro en nuestro idioma lo someta a una cuidadosa revisión, por otra parte nada difícil.

Dividido en seis extensos capítulos, salta, desde luego, a la vista, con cierta desproporción, el último, consagrado a la literatura brasileña. Pero es, acaso, la primera vez que a ésta se le hace figurar en el concierto de las hispanoamericanas, como respondiendo al nuevo y reciente interés, no sólo de origen literario, que las letras hispanoamericanas han despertado, y como si se tratara con ello de rectificar la antigua actitud abstencionista. Nada opondremos a este cambio de espíritu; antes al contrario, lo aplaudiremos, no sin considerar el capítulo como una especie de apéndice, ya que sus divisiones, análogas a las que se apuntan en los capítulos restantes del libro, pudieran haberse incorporado a éstos sin más reparo que el de corresponder a tiempos en que la literatura del Brasil y las de los restantes países de América se ignoraban o poco menos. Sea como fuere, el capítulo es interesante y se le puede estimar como un buen signo de los tiempos.

Los dedicados propiamente a lo hispanoamericano son cinco: uno para los tiempos coloniales, otro para el movimiento romántico, un tercero

para el modernismo y actitudes posteriores de la poesía; otro más para la literatura gauchesca y el quinto, en fin, para la novela hispanoamericana. ¿Falta un capítulo dedicado al teatro, pongamos por género? El autor acaso nos contestaría que falta teatro para llenar un capítulo en un libro de iniciación; y es lo cierto que el de Florencio Sánchez, sin duda el más logrado en estas repúblicas, halla comentario entre las otras manifestaciones de la literatura gauchesca.

Del período colonial, los de Torres-Rioseco se ciñen a unas pocas figuras y a un par de géneros, la epopeya y la crónica o la historia, que fueron los que alcanzaron mejor desarrollo. No está mal pintado, en su rapidez, el cuadro que traza del romanticismo, desde sus comienzos, coincidentes con los movimientos libertadores, hasta el final, en que acaba a manos del llamado modernismo. El capítulo dedicado a éste y a las tendencias ulteriores es, acaso, el más discutible, sin duda porque aún está desarrollándose en sus aspectos más recientes.

Mas aquí es donde pudiéramos poner mayores reparos a ciertas denominaciones y señalar importantes ausencias. Por ejemplo: considerado el movimiento modernista en sí mismo, vienen a continuación los poetas que el autor llama "escapists", el principal de los cuales viene a ser, nada menos, Rubén Darío. Pues si Rubén Darío es "of course, the greatest of the escapists poets" (pág. 103), ¿no sería más fácil considerar a todo el modernismo ("escapistas" son también sus iniciadores, Casal, Gutiérrez Nájera, Silva, Valencia) como un movimiento de evasión o fuga del motivo americano, en sus direcciones centrales, y acabar de una vez con la denominación usual, empleada "for luck of a more definite name", agarrándose a otra más propia, quizá a ese *mundonovismo*, que el autor destaca, sin señalar el origen del término, a que el movimiento, tan diverso a sus manifestaciones, es "generally referred" (p. 111)? Lejos de referirse generalmente a sus direcciones con ese nombre, queda, según creo, salvo en esta "salida al mundo" que Torres-Rioseco le ofrece, en las páginas de un compatriota suyo, Francisco Contreras, a quien buscamos, inútilmente, en el índice, del que acaso esté ausente sin demasiada injusticia. Ahí lo tenemos ahora, en espera de aprobación o desdén, y no es éste lugar para discutir sus mayores o menores probabilidades de empleo general, es decir, de fortuna definitiva.

Y ya que hablamos del índice, recorriéndolo cuidadosamente observaremos que en él faltan nombres muy importantes, tanto por lo menos como muchos de los que en él aparecen, y, en ocasiones, más que algunos. No moveremos querella al autor porque omita entre ellos los de Vicente Huidobro y Pablo Neruda, en que también caracteriza la poesía moderna de Chile, dejando aparte, con la suprema consideración que merece y él le otorga, a la grande y noble Gabriela Mistral; porque omita, repetimos, a un estrepitoso Pablo de Rokha. Pero si buscamos al difunto Miguel Angel Osorio, colombiano "escapista", con cualquiera de sus nombres de pluma, Ricardo Arenales o Porfirio Barba Jacob, nos sorprenderá no encontrarlo, como a los colombianos también León de Greiff y García-Prada, a los bolivianos Franz Tamayo y Gregorio Reynolds, lo mismo al

XUM

peruano Eguren, a los uruguayos Carlos Sabat Ercasty, Emilio Oribe y Fernán Silva Valdés —sólo las uruguayas, y de ellos Herrera y Reissig encuentran muy justo acomodo—; pero con los nombrados, entre otros muchos, bien merecen mención, igualmente, los argentinos Fernández Moreno, Rafael Alberto Arrieta, Arturo Capdevila, y el mexicano Carlos Pellicer ya que no el más joven Octavio Paz. Y ¿qué pensar de la omisión en todo el libro de un nombre sobresaliente, de significación continental, de un Alfonso Reyes? Adviértase que no apuramos el consonante; sino que citamos de memoria, nombres que no desdicen entre los que aparecen en el libro, y que fácilmente pudiera agrandarse la lista. Pero es cierto que la materia es tan abundante y tan grande el número de poetas, que al autor bien pudieron escapársele ésos y otros más. También se le escaparían a Lope en su nómina, y esto no es un *Laurel de Apolo*.

Más cuidadosamente tratado, sin duda por más reducido, es el acervo de la literatura gauchesca, bien destacada, entre el movimiento argentino, del rico conjunto general, porque en aquella república se le ha dado con sobrado motivo valor distinto al de los grupos de tono popular semejante, si los hay, en otros países de este continente. Y muy atentamente formado, sin duda, el que estudia la novela hispanoamericana, cuyo empuje actual es tan grande, en armonía con la abundancia de medios editoriales, y que está llamado a ser el más recio instrumento de comunicación y conocimiento mutuo entre todos estos países.

Con los lunares señalados y otros tal vez que podrían encontrarse, el libro de Torres-Rioseco, en el que se incluyen, principalmente en cuanto a los poetas, fragmentos traducidos al inglés con singular acierto, llena, como arriba se dijo, su misión vulgarizadora, es decir, la de extender a un público extenso no ideas vulgares sino conceptos atinados acerca de la literatura de estos países, hoy más que nunca abiertos al interés o la simple curiosidad del mundo entero.

ENRIQUE DÍEZ-CANEDO

DAVID VELA, *Literatura guatemalteca*.—Guatemala, Tomo I, febrero de 1943, XVII, 308 pp.; Tomo II, agosto de 1943, 448 pp.

A pesar de la prominencia que tuvo Guatemala como parte del imperio colonial de España en el Nuevo Mundo, no se ha dado la debida atención a la contribución que ha hecho a su desenvolvimiento intelectual. Centro América fué gobernada por Guatemala en la antigua capitanía general, desde 1544 hasta el período de la independencia. Durante este tiempo muchos cronistas dejaron escritos los hechos de sus compatriotas. Guatemala puede gloriarse de haber albergado a uno de los primeros historiadores del Nuevo Mundo: Bernal Díaz del Castillo, el más grande de todos los cronistas, escribió su famosa *Historia* en Guatemala, donde todavía se conserva el manuscrito.

No se preocuparon los cronistas, ni más tarde los historiadores, de escribir una historia de la literatura de ese período; pero en el siglo XIX se mostró mucho interés en la literatura de las varias provincias. A Antonio Batres Jáuregui con su *Literatura americana*, 1879; al doctor Ramón A. Salazar con su *Historia del desenvolvimiento intelectual de Guatemala*, 1897, y a Agustín Mencos Franco, cuyas críticas literarias pergeñadas durante los años 1893-1894 y 1895-1897 fueron reunidas para formar un libro publicado por la Academia Guatemalteca en 1937, se debe el honor de haber escrito los primeros ensayos sistematizados para una verdadera historia literaria de Guatemala. En El Salvador, en 1929, Leonardo Montalbán publicó el primer tomo de la que había de ser una historia de la literatura de Centro América; el segundo tomo apareció en 1931 y abarca hasta la época de la Independencia. Por desgracia no se concluyó esta obra, que es la más completa hasta su fecha. En 1939 hicimos nosotros también un estudio de la literatura de Guatemala, abarcando la materia desde 1888 hasta el presente, pero este estudio no se ha publicado todavía. Le ha tocado, pues, a David Vela, autor de muchos trabajos literarios acerca de Guatemala, escribir una historia comprensiva de la literatura de su país. Su estudio comienza con los manuscritos precolombianos maya-quiché y terminará con los autores más recientes. Han aparecido dos tomos; un tercero probablemente completará la obra.

Se escribió la historia para servir de texto para el cuarto año de enseñanza secundaria. Su plan fué, pues, limitado y restringido, porque se pensó que un texto netamente documentado sería demasiado difícil y penoso para los estudiantes de tal año. Por consecuencia, se vió obligado el autor a omitir muchas citas de otros escritores o a citar sin dar las fuentes de procedencia. El lector podría desear que se mencionasen por completo las fuentes de las citas, pues muchas de las obras citadas son inaccesibles, así como desconocidas. César Brañas, en el prólogo al primer tomo, se opone al uso de las notas al pie empleadas por Vela, pero, desde el punto de vista de la investigación, las citas podrían haber sido muy útiles.

En el primer tomo el autor nos da un cuadro o sumario de la bibliografía guatemalteca hasta la fecha, así como las características de la literatura determinadas por la historia y la geografía. El capítulo sobre las escrituras maya-quichés, es el mejor del tomo. Hasta ahora no hay crítico que haya intentado escribir un juicio de estos antiguos documentos desde el punto de vista literario, aunque Arturo Capdevila, en el libro *El Popol Vuh para todos*, ha simplificado el contenido, en forma popular. Las fechas de los descubrimientos, los descubridores de los documentos y las fechas bibliográficas, los registra Vela en detalle. Se lamenta uno de que no reseñase el *Popol Buj*, ese gran libro de los maya-quichés; pero el tratamiento de los anales de Xahil o Memorial Tecpán-Atitlán, el Rabinal Achí y otras escrituras inéditas, es bueno. Este capítulo es uno de los mejores del primer tomo. Se estudia luego a los catequistas y lingüistas: el famoso Bartolomé de Las Casas; don Francisco Marroquín, primer arzobispo de Guatemala —una de las mentalidades más formidables entre los pri-

meros padres religiosos— y otros. Y luego a los hitoriadores como Bernal Díaz del Castillo, Antonio de Remesal, Fuentes de Guzmán y Domingo Juarros. Se encuentra uno aquí con las instituciones que influyeron en el desarrollo intelectual de Guatemala; después del capítulo dedicado a la literatura maya-quiché éste es el más interesante del tomo. Vela nos reseña en detalle la historia de la Universidad de San Carlos Borromeo, la introdución y el desarrollo de la imprenta, la historia del Santo Oficio, y los principios del periodismo. Esta sección del libro ofrece un cuadro completo del desenvolvimiento intelectual del período colonial. (Véase Virgilio Rodríguez Beteta, *Ideología del período colonial*, donde se trata detalladamente de los fondos de las ideologías del tiempo.)

Por último, el autor discute la índole de las bellas letras y los primeros escritores de Guatemala; pero ya que se puede leer lo mismo en el libro de Mencos Franco, este capítulo no tiene la importancia de los otros. La discusión de Vela sobre la época colonial, empero, es mucho más completa que la de Mencos Franco, y sus juicios, también más acertados. Este tomo I, sin duda alguna, será uno de los textos inmejorables en los años venideros.

El segundo tomo empieza con una revisión de los ideólogos de 1821. Los próceres de la revolución —Vela tiene una "historia novelada" llamada *Alejandro Marure*, prócer de la Revolución del 1821— son presentados en detalle, con gran admiración de parte de Vela, pero también con buen juicio. El autor cree que los intelectuales del 821 no tienen iguales en su país, y la mayoría de los lectores, creo yo, estarán de acuerdo con él. Ha de haber requerido mucho trabajo escribir este capítulo. Entre los informes minuciosos concernientes a José Francisco Barrundia está el que se refiere al descubrimiento de una traducción en prosa, en manuscrito todavía, de *El Paraíso Perdido*, de Milton. El descubrimiento lo hizo el mismo Vela en 1943. Lo interesante de tal traducción es que data de mayo de 1811, y es acaso la versión española más antigua entre las conocidas. Este capítulo también es excelente.

La parte primera trata de los historiadores, desde la Independencia hasta el presente. La segunda, reseña el periodismo hasta nuestros tiempos. No existe una historia del periodismo guatemalteco, pero Vela ha recogido muchos datos sobre tal fase de la vida intelectual en su país. Es interesante notar que en Guatemala se desarrolló el primer reportaje de estilo moderno en el Nuevo Mundo. Dice Vela:

> Sin embargo, vale la pena de insistir sobre una de esas "nuevas" o crónicas, por considerarse el primer reportaje que tiene carácter de tal, según se entiende en su actual concepción, cabiendo a Guatemala la honra de ser la cuna de ese documento precursor del reportaje moderno, con anticipación de siglos. Nos referimos a "La relación del terremoto de Guatemala", escrita por Juan Rodríguez en septiembre de 1541, y publicado en México en 1542 en la imprenta de Juan Pablos. (p. 143.)

XUM

En la tercera parte, Vela discute a los poetas del siglo XIX, y nos da muchas noticias. Juan Diéguez Olaverri, Juan Fermín Aycinena e Ismael Cerna reciben aquí el tratamiento debido, porque son poetas que merecen ser conocidos fuera de Guatemala. Para el lector que no conozca la poesía guatemalteca, este capítulo resultará instructivo. En las partes cuarta y quinta encontramos la elocuencia y la filología-lingüística en las dos figuras de primer rango: José de Irisarri, gran político en Chile y maestro de Bello, y Antonio Batres Jáuregui. Los dos reciben cumplida atención. La parte sexta contiene un estudio de dos famosos cuentistas: Agustín Mencos Franco y su más célebre paisano Enrique Gómez Carrillo. La parte séptima se dedica a la novela del siglo XIX. Aquí tenemos un resumen de la novela en Guatemala, desde sus principios hasta 1900. Tal capítulo contiene también una reseña detallada de las novelas de Pepe Milla, el novelista más notable no sólo de Guatemala, sino de Centro América. Concluye el capítulo con una bibliografía de las obras de Milla, que es la más completa hasta la fecha.

Esta más reciente obra de David Vela debe merecer las alabanzas de todo el mundo hispánico porque permite, por primera vez, que el extranjero tenga la oportunidad de estudiar, en fuentes originales, el vasto panorama del pensamiento de Guatemala desde la época precolombiana hasta nuestros días.

El tercer tomo tratará de la literatura modernista hasta 1943, e incluirá también una bibliografía de la bibliografía guatemalteca. Sólo el estudio nuestro arriba mencionado trata tan intensamente el período moderno. Nos jactamos de ello y también de haber estimulado a un guatemalteco a escribir una historia de la literatura de su propio país. En 1939 tuvimos la buena fortuna de trabajar con David Vela en Guatemala, buscando y rebuscando las materias que figuran en su estudio, y podemos dar testimonio de la habilidad crítica de este hombre de letras, quien, por desgracia, es demasiado desconocido fuera de Centro América.

MARTIN E. ERICKSON,
Northwestern University,
Evanston.

GERMÁN BERDIALES, *Coplas argentinas.*—Buenos Aires, Santiago Rueda, editor, 1942. 72 pp.

Felizmente, se nota en la actualidad un sincero deseo —en los países rioplatenses— por cultivar la poesía para niños, la verdadera, la desprovista de ñoñeces, la que regala a la infancia nobleza, delicadeza, gracia, color y música.

Al aplaudir este auge del arte infantil, creemos que debe hacerse plena justicia a los escritores que son como los precursores de ese arte. Es

decir: a los que ya cultivaban la poesía infantil hace varios lustros, sin contar con los estímulos espirituales y materiales de que hoy disfrutan quienes realizan tan bella tarea. Y entre esos precursores no puede ni debe olvidarse el nombre de Germán Berdiales, argentino, autor de muchísimos libros para niños, todos hermosos, todos interesantes. Su obra representa el triunfo de una vocación auténtica. Lo hemos visto ascender gallardamente en su carrera literaria. La poesía, la fábula, el cuento, el ensayo —todo relacionado siempre con los niños— han tenido en él a un devoto, a un estudioso, a un observador, a un realizador.

Este libro *Coplas argentinas*, lindamente presentado, con magníficas reproducciones xilográficas que firma Oscar Soldati, participa en parte de las características de la obra anterior de Berdiales. Y decimos *en parte*, por cuanto estas coplas son igualmente recomendables para los niños y los adultos. Toda la buena literatura para la infancia tiene siempre, es cierto, un nexo con el alma adulta. Ya Rodó, en uno de sus pocos poemas, habló de ese retorno del alma cansada a los libros celestes de la infancia. Pero la mayoría de los libros de Berdiales se dirigen *expresamente* a los niños. Y no así estas *Coplas*, que son ante todo un magnífico libro de poemas. Y luego —y porque son de Berdiales—, un libro de poemas para encantar a los niños.

Coplas argentinas, fresquitas, blancas y celestes, como la bandera; blancas de pureza, celestes de horizonte. Coplas de ríos, lagos, caminos, sierras, pájaros, ciudades... Tienen tal espontaneidad, tal gracia, que se dirían cantares populares. Pero no: son la obra de un poeta cultísimo, que ha logrado, después de mucho laborar, el secreto de la expresión depurada, esencial.

* * *

MATEO BOOZ, *Aquella noche de Corpus*.—Santa Fe (Argentina), Imprenta de la Provincia de Santa Fe, 1942. 190 pp.

Este argentino es conocido sobre todo por sus novelas y sus cuentos cortos. *La tierra de agua y sol* (1926), *La vuelta de zamba* (1927), *El tropel* (1932) y especialmente, *La mariposa quemada* (1938), que obtuvo gran difusión.

Este libro, que ahora aparece en edición ornada de muy bellos grabados, recoge lo que el autor denomina un "cronicón poemático".

La historia de Santa Fe —terruño del poeta— halla en estos versos una fuerza y sugestión líricas que la revive, le da jerarquía estética. Es, en definitiva, una obra de carácter épico, de soplo dramático. En tal sentido, participa de las cualidades clásicas del género. Pero el autor ha sabido infundirle cierta agilidad, cierto sentido sintético moderno, que libra a sus versos de esa pesadez corriente en la mayoría de los poemas épicos.

Conocedor profundo del pasado de Santa Fe, Mateo Booz era realmente el llamado a realizar una obra como ésta, que tiene mucho de aguafuerte alucinadora, en sus versos cálidos, llenos de inspiración, a veces suaves, ya impetuosos, siempre vivientes. Trátase, en suma, de una obra de arte.

* * *

SARA DE IBÁÑEZ, *Canto a Montevideo*.—Montevideo, Comisión Municipal de Cultura, 1941. 72 pp.

Este poema obtuvo el Premio Unico del concurso realizado para celebrar el Centenario del Certamen Poético del 25 de mayo de 1841, con motivo del cual se presentaron cincuenta obras ante la Comisión que lo ha editado. El canto triunfante —finamente editado— es obra de alta poesía. Sus alejandrinos serenos, majestuosos, hacen pasar ante nuestra alma todo el pasado de la ciudad y nos dan una visión de su espíritu. Estos tercetos de música noble, de imágenes inéditas, de intenso sentido estético, se leen con renovado deleite. Es el lirismo de Sara de Ibáñez, una de las voces puras de la América de hoy, a quien celebró Pablo Neruda, al frente del libro *Canto* (1940), en que reveló a la artista uruguaya. He aquí un fragmento de este *Canto a Montevideo*, que no podemos reproducir en su íntegra hermosura:

Madre de dulces pumas y zorzales ceñudos:
tuviste que arrancarte las raíces mordientes,
tocar la sal y el viento con los nervios desnudos
para hacer de tus hombres las voladoras frentes,
las libres lenguas sanas, los fuegos creadores:
Zorrilla, que anudara las herencias latientes,
Delmira y María Eugenia, de amargos resplandores,
el pálido Florencio, aceite de sus dramas,
y Rodó, meditando desde sus miradores.
Julio, en su estremecida Torre de Panoramas
te llena el cielo de ángeles, de enloquecidos nardos:
en su luz de violines, todavía te inflamas.
Creces por todas partes como el mar y los cardos;
como los guayacanes en tus flores te anegas:
sus blancos estallidos mueven tus muros pardos.
No gimes, no te encoges, no lamentas, no ruegas.
Te gobierna cantando la santa democracia.

GASTÓN FIGUEIRA

XUM

REINALDO LOMBOY, *Ranquil*.—Santiago de Chile, Editorial Orbe, 1942.

Esta obra lleva un subtítulo afortunado: "La novela de la tierra", y es en realidad la primera novela nacional que merece llevarlo.

Lomboy es un nombre nuevo en nuestra novela, y su primera obra nos entrega a un recio novelista cuya sensibilidad vibra por entero ante la atracción fuerte y maternal de la bravía tierra chilena.

Ranquil es una obra de apasionado estilo; los personajes quedan como las figuras de un bajorrelieve; el verdadero personaje es la tierra misma, femenina y fecunda, la tierra madre, conquistada por el hombre como se enamora a una muchacha esquiva. Es la tierra generosa herida por el arado, es la selva derribada por el hacha, es la tierra yerma por la sequía, castigada por la nieve y las heladas, barrida y revuelta por el jugueteo trágico del viento cordillerano, por la temible travesura del *puelche* que derrama la cosecha y trae la nube a destiempo.

La sensualidad misma huele a hojas secas y a pastos derribados; no es el vicioso placer del hombre de la urbe, sórdido y despreciable en su miseria viril, sino el empuje inevitable de la fecundidad del mundo arrastrando con las savias de la primavera al hombre y la bestia. El amor hecho fecundidad de tierra aun para el hombre mismo con toda la fuerza de los ríos despeñados y que, en una época ansiada por la mujer y el hombre, se santificará bajo la bóveda del cielo "con la llegada de las misiones capuchinas".

Lomboy ha logrado la expresión de la tierra, tal vez porque ha aprendido a amarla. Ha cogido la vida misma del hombre en su coloquio endurecido de montaña. El lenguaje sobrio del hombre campesino ha sido captado sin exageración, porque ha sido cogido el pensamiento mismo en su tosca simplicidad.

Hay en la obra una sensación de dispersión; el argumento convencional de la novela de tipo burgués queda diluído en los grandes cuadros de fuertes contornos, esbozados sin sutilezas ni delicados matices; muchos se sentirán defraudados porque la mujer fatal de la obra no ocupa sino un capítulo, para ser olvidada luego por las tragedias más vitales y nobles del campesino; la tierra sureña, dura y esquiva, no permite amantes rivales; ella sóla debe ser la preferida y son más importantes para el hombre sus lomas cubiertas con la mies madura y los tormentos de la sequía, que la obsesión de unos ojos de mujer.

También sopla en esta obra, como las frescas brisas de la tarde, la queja doliente del indio y de la selva; sólo para el que la ha conocido puede ser comprensible la sensación inmensa de solitaria tristeza que ocultan los atardeceres de la tierra sureña. Esta sensación nos impregna en la lectura de ese relato lírico, al estilo de José Eustasio Rivera, que es "lo que sabe el Bío-Bío": es la historia de la tierra y del hombre que nació con la tierra, de la grandeza y el dolor del indio que se ahonda en el pasado: "Terciado el cuerpo al pecho, en ocasiones los caciques le arran-

can sordos sones: era el llamado del *nguillatún*, la convocación a la guerra, el clamor de un pueblo libre para crecer y para morir. Entre marañas de troncos de cipreses y de robles, cuerpos morenos seguían detrás de las vizcachas, cazaban huillines o armaban trampas a los coipos en los esteros de las planicies. La caza del hombre no entraba todavía a la tierra que Dios rasgó en híspidas rocas y enmarañó de selvas. Pero un día . . ." Esta es la frase con que comienzan las sorpresas que depara la historia, el día oscuro, la encrucijada del dolor del hombre.

Un día, a los campesinos se les dió en propiedad la tierra y trabajaron y vivieron en la ilusión de lo suyo . . . y otro día fueron despojados de ella y, no comprendiendo esta burla, ellos lucharon inútilmente y fueron arrojados de nuevo en los caminos del destino donde se sufren el hambre y la sed de la justicia. Tal vez el autor, al contacto real de esta ofensa al hombre, reacciona con violencia exagerada para algunos; pero el despojo de los pobres por el rico enciende siempre un clamor de fuego en los corazones abiertos.

El alma inclinada de un gran artista sobre el dolor callado y ceñudo del hombre que no tiene palabras para su clamor, nos lleva al final de la epopeya trágica del levantamiento "comunista" de Ranquil: "Llevaron los fugitivos por los caminos la amargura azorada de los perseguidos, alejándose del imperio de las sierras donde les negaron la razón a balazos. Azotados ahora por los vientos con gargantas de vidrio de las tierras planas, o inclinados sobre el arado en una tierra que no es la suya, ocultan los ojos bajo los párpados para que no les duela el fulgor que una renovada esperanza ha ido encendiendo. Fueron vencidos y andan fugitivos, pero se saben vencedores y libres: ya jamás nunca volverá la fuerza a embestir ciega y despiadada contra la humildad campesina, porque los campesinos han sabido morir para señalar el camino por donde va el hombre al encuentro de su dignidad."

No pretendemos afirmar que *Ranquil* sea ya una obra maestra carente de defectos; hay todavía cierta flojedad en el conjunto, no siempre el gusto es seguro y, como decíamos anteriormente, da una impresión de dispersión en el argumento al principio, para reducirse después únicamente al relato de la sublevación campesina y a los discursos ideológicos que son extraños en bocas tan parcas de hablar como las de nuestros hombres del sur.

La influencia de otros novelistas americanos no nos parece extraña en la obra. Partes hay que nos recuerdan de improviso las páginas de Alegría, de Rivera o de Azuela. Pero hemos encontrado en Lomboy un novelista de América que se presenta, en su primera obra, con toda la fuerza nueva que esperamos de nuestros novelistas y de nuestros poetas: con la voz potente de un bardo de América. Con su mirada inteligente y su abierto corazón, esperamos de ellos un primer esbozo del camino definitivo hacia lo nuestro.

JORGE FUENZALIDA PEREYRA

JOSÉ GABRIEL, *Entrada en la modernidad*.—Buenos Aires, Edición privada, 1943. 176 pp.

Sí, América es un perpetuo motín de los instintos. El instintivo contra el ordenancista europeizante.

El instintivo se aferra a las fuerzas terrígenas. Trate el ordenancista de instaurar lo clásico, policía de castas. Las cuestiones de lo popular y lo clásico no son simples episodios. En ellas está implícita la rebelión de las nacionalidades. Y ya está dicho: toda la historia literaria americana es una rebelión que brota de lo más hondo y que viene de muy lejos.

Estas meditaciones se me perfilan después de leer los diez ensayos —¡tan sugestivos y señeros!— que integran *Entrada en la modernidad*, del argentino José Gabriel. Insurrecto de lo cotidiano, este hombre de lúcido y prolijo examen, a quien se debe la sabrosura de *El nadador y el agua*, la gracia metódica de *Las semanas del jardín* y el sorpresivo revisionismo de *Aclaraciones a la cultura*. Ahora se presenta de nuevo, con su prosa llana al par de artística, una sensibilidad aguda y delicada y un pensamiento que jamás se divorcia de la acción, porque está adherido "con profundas raíces" a la vida. Y se presenta a hablarnos, acaloradamente, del sentido de la modernidad.

Hombre de glosa cotidiana, de impresurosa tarea periodística, la efervescencia intelectual del diario acontecer la conduce al libro, ya no eruptiva sino sedimentada, no en desparramo sino en forma nuclear. Su tono, el tono de vibraciones cordiales de *Entrada en la modernidad*, es de unción, de seguimiento sutil y sordo de la investigación sistemática, ajustada a un personal planteo de puntos de vista. Lo que indaga es el surgir de las nacionalidades y sus vínculos de solidaridad mutua. Filológicamente, podría afirmarse que aquí se despetrifican los conceptos; filosóficamente, podría decirse que florecen, para cualquier dolor, en fraternidad angustiada; y polémicamente, no rehuyen, sino que provocan la réplica.

Entrada en la modernidad es una obra maestra de ensayismo, que se lee con emoción, utilidad y deleite. Problema de gran envergadura dentro de las ciencias del espíritu, se lo plantea y dilucida a base de indagaciones críticas, buceo en la filología y la semántica y análisis exhaustivo de la expresión y el concepto de modernidad. En seis capítulos bojea, no la pura teorización suelta de las autorizadas asideras de Spengler, Huizinga y Landsberg, sino el sondeo en profundidad, el tránsito revisionista por los doctos tratados en los que toma, pierde y retoma el hilo conductor de su pesquisa, hasta sacar el problema del estrecho marco lexicográfico y etimológico y conducirlo al dominio de la filosofía de la cultura. Superándose a sí mismo, no se queda en el tránsito de lo formalista, lo modal y perecedero —como le acontece a García Morente—, sino que, colocándose más allá del tiempo y de lo calificativo, adviene a la dilucidación de que "modernidad es esencialmente la irrupción de las variedades nacionales en la uniformidad y, por tanto, la imposición de la realidad total sobre el esquema idealista".

Si en "Sentido de lo clásico" José Gabriel formula conceptos complementarios y edifica, párrafos tras párrafos, su catilinaria contra todo imperialismo que arranque de Roma y contra la pretensión oficialista de una hegemonía mundial de la cultura, en los capítulos "El mundo actual", "Problemas artísticos y problemas humanos", "La literatura moderna" y "A un europeo", procede a la aplicación de su doctrina, rehabilita la naturaleza particular de las nacionalidades, sigue su desarrollo hacia un federalismo —continental primero, mundial después—, se pronuncia de modo afirmativo con respecto al propio "lote histórico-geográfico" y, en un fértil revisionismo, juzga la cuestión literaria desde el punto de vista de los problemas técnicos —literatura clásica— y los problemas de existencia — literatura nacional.

Entrada en la modernidad, es decir, entrada del pueblo en la Historia, en lo substantivo de su energía creadora, de su capacidad de vida y de cultura... Entrada en lo vivificante de un tema: tal la hazaña que cumple José Gabriel, y la cumple en tono antiépico, tomando el continente y la sustancia, no del mito, sino de la calle, de las condiciones sociales que influyen sobre el valor de la literatura popular. El curso de su criterio revisionista, de su nueva toma de valor —sobre todo en lo que atañe a la novela— lo remonta al *Cantar del Cid* y a *Martín Fierro*, modelos anticlásicos, de estructura más humana que artística, y el concepto de lo popular-nacional, rescatado de la erudición petrificada, de lo árido y farragoso, al esclarecerse, ancla en el hecho de que "cada pueblo trata de desarrollar su carácter, pero buscando en su desarrollo los puntos de coincidencia que puede tener con los demás".

El inicial trayecto que significa *Entrada en la modernidad*, queda cumplido, desde el principio de asombro platónico implícito en el saber, a la función espectante que circula por todo el libro, a su indagatoria filosófico-social y a la actitud gabrielina de pensador que realiza, por encadenados revisionismos, experimentos humanos, y que cuenta el resultado de ellos, con tono cordialísimo y un tanto donairoso, a otros espíritus capaces de rehacer, a su vez, el camino de tales experimentos.

* * *

ETHEL KURLAT, *Los días obscuros*.—Buenos Aires, Edición privada, 1943. 180 pp.

Se puede ser a un tiempo mismo un poeta intenso y un cuentista de intimidad dramática. Tenemos de ello, en la figura de la argentina Ethel Kurlat, un testimonio impar. Podríamos considerarla como una mujer efusiva, si no nos viésemos obligados a juzgarla más bien como un caso de superación en el intento de hacer mágica la realidad.

El demasiado íntimo será siempre sospechoso de entrega. No inseguros y despreocupados, queremos al talento y a la intuición, sino dramáticos y señeros. La poesía atormentada, dulcemente agonal, de Ethel

Kurlat, nos convence por su esencia dramática, y sus cuentos nos intranquilizan más, por cuanto su limpidez corre parejas con su tortura.

Y cuando hallamos en nuestra vía su exigente y limpia mirada, su huracán de canciones, sus zonas de tristeza y sus comarcas de angustia, pensamos en una inocencia que se consume en pasión. El acoplamiento de la inocencia y de la pasión nos inquieta. Esta mujer desnuda la soledad —pensamos instintivamente— y no se preocupa de que sus sueños se conviertan en resplandores de palabras. Su inteligencia es fuego en el que la alegría, goce y enajenamiento se consumen. En su verso, como en su prosa también, se consume toda su miseria y todo su orgullo. Esta sola reflexión de que desnuda arde, basta para movilizar la simpatía.

Los poemas y los cuentos de Ethel Kurlat viven, así, en una atmósfera quemante.

Sólo que el fuego se retuerce en la poesía y se hace diáfano en los cuentos. Lo que distingue a *Los días obscuros* es su profunda feminidad. Y la forma en que convierte en mágicas las cosas cotidianas. La magia realista de Ethel Kurlat se origina en que trabaja iluminando recuerdos. Su vocación la conduce a ir dejando que la realidad se traspase de ensueños. Los perfiles sinceros de la vida los traza con una tinta de evocación y de ternura.

Su actividad literaria, hasta ahora breve, la aplica a desentrañar el paisaje porteño y la vida íntima de la clase media bonaerense. En términos apasionados —sólo que de pasión aséptica— evoca vidas apacibles, sin complicaciones ni problemas. Lo que las acuña es la palpitación exaltada de los acontecimientos desconocidos, de lo que no se pudo vivir, o por lo que se atraviesa como en sueños de mujeres nostálgicas.

Los personajes de su libro de cuentos *Los días obscuros* —la suave y atormentada Irene Guillén, la romántica Selva Jordán, el fracasado Sergio Mariscal, la apasionada Zelmi Alonso y el escurridizo David Salazar, la desolada y triunfadora Elena Rúas, a más de tantas otras figuras secundarias, pero simpáticas— se nos presentan sin rebuscamiento dramático. Lo intenso de sus dramas proviene de que se los contempla tan de cerca, tan interiorizados y con tanto calor humano, que nos parecen hombres y mujeres que conocemos de toda la vida, y cuyos sueños y desventuras transcurren en comarcas que de tan reales se vuelven misteriosas.

Ethel Kurlat comprende íntimamente la exasperación humana y envuelve en una atmósfera de piedad a quienes se dividen y destruyen por su propia traición. Lo que la atormenta es el disgregarse sordo del hombre. Y lo que busca es la tipología del pueblo argentino, una tipología de gentes en aluvión, de fermentario racial, creciendo en un suelo "donde se vive en un ritmo de trabajo y esperanzas".

Para mí, Ethel Kurlat es una de las escritoras más intensas de la Argentina. Lo es porque se mantiene atenta a lo que hace, a lo que dice y a lo que escribe. Toda ella es temblor poético y ternura. La que nos deja es la impresión de estar tomando a la vida los materiales, al mismo tiempo que crea el lenguaje en que la expresa. Lo crea por lo mismo que

no da la sensación de que soporta las palabras. Es ella quien las dirige, para su íntima esperanza, y bien se nota que da aire y ayuda a quien padece, como una mujer experta en ir brindando corazón.

* * *

ANTONIO DE LA TORRE, *Coplas*.—Mendoza, Argentina, Ediciones Oeste, núm. 2, "Colección de autores cuyanos", 1943. 150 pp.

Modernismo y post-modernismo, si bien apuntan a América, marcan un principio desarraigal. Pudiera decirse que durante treinta años hemos vivido con una personalidad a préstamo. La poesía agonizaba por falta de puntos de sustentación. Semejaba una ceiba que, derribada por el huracán, vibraba toda con sus raíces al aire. Obligación nuestra, obligación generacional, era la de replantar la poesía en la tierra. Por dos caminos se está llegando a este replantamiento: por el del individuo que ahonda en sí mismo, en busca de la forma auténtica y el propio conocer, y por el de la colectividad, en cuyos estratos se sondea lo representativo y conductor de las esencias populares. Ninguna de las dos manifestaciones constituye corrientes aisladas. La tónica de la literatura actual marca una vuelta al hombre y un retorno a la autoctonía. Las formas líricas seculares en que el pueblo gusta de expresarse: romance, décima, copla, están obteniendo remociones técnicas, al par que se las dota del espíritu que reclama nuestro tiempo. Ni Arvelo Torrealba en las venezolanísimas *Cantas* y *Glosas al cancionero*, ni los argentinos Luis Cané en *Bailes y coplerías* y Antonio de la Torre en *Coplas*, han esgrimido la piqueta del exhumador, sino que han revalidado lo vivo del folklore, lo que cada pueblo va trabajando por dentro y el poeta capta con los instrumentos de la intuición creadora.

Antonio de la Torre pertenece al Cuyo, la provincia más continental de América, y figura en el Grupo "Oeste", esa mendocina anfictionía de oteadores de la americanidad. *Gleba* y *La tierra escondida* constituyen sus anchurosos antecedentes líricos. El trazo típico y la emoción colorista, lo enriquecen y conforman. Lo que circula por su canto es lo más vivo del sentimiento popular. Arturo Capdevila, refiriéndose a las coplas de Antonio de la Torre, afirma que son tan excelentes, que mejores no las conoce en castellano. Su virtud es desintoxicativa de lo culto a ultranza. Cultura llana es la que pone a circular cuando en su esencia lírica traduce dichas y nostalgias, pesares y ensueños. El sentimiento amoroso y el sentimiento del paisaje infunden carácter y buen aire a sus notaciones breves. Los que descubre son los primerísimos estímulos vitales. Porque vive embebido en la tierra sanjuanina —ahí donde transita aún la sombra recia de Sarmiento y el recuerdo grave de San Martín—, porque se empapa en lo más pueblo del pueblo, es decir, en lo más auténtico de sus tradiciones, y porque rige una música sencilla, confundible con los tonos del

viento y del agua, es por lo que en sus *Coplas* se siente, de manera entrañable, la urgencia y el llamado cardinal de lo telúrico.

Impresión de sacudida es la que dejan las *Coplas* de Antonio de la Torre, integradas a efluvio de tierra y primera agua de poesía. Un alto y hondo popularismo se decanta en la cuádruple raíz de estas canciones, en las que Cuyo obtiene cuerpo sentimental y evocativo. El suelo y el hombre, en dimensión unitaria y anchura expresiva, están presentes en cada imagen, en cada verso, en cada giro vernáculo y emocional de la cuarteta octosílaba. El rumbo de su orgullo se equilibra en esta copla: "Soy de la tierra del vino — y del Zonda bramador; — a tragos se va la vida, — al viento se va el amor!" . . . Y la profundidad vocacional, el misterio mismo del nacimiento del verso, lo vierte en este breve y armonioso grito: "Copla por haber soñado, — copla por haber vivido, — y copla por lo reído — y copla por lo llorado . . ."

Franqueamiento y llamado del territorio aborigen constituyen lo más ceñido y señero de estas *Coplas*. Agiles y frescas, lucen mondadas de todo artificio; en ellas no existe rebusca retórica ni alambicamiento psicológico. Son expresiones enteras de emoción sencilla en trance de simplicidad. La mejor conquista de Antonio de la Torre consiste en expresar la vocación de la tierra y el amor del hombre, y en expresarla en síntesis emotiva en la que lo intenso se ha trabajado a través de lo espontáneo. Este es su mérito más grande y éste es su mayor elogio.

* * *

MANUEL UGARTE, *Escritores iberoamericanos de 1900*.—Santiago de Chile, Ediciones "Orbe", 1943. 252 pp.

Cronológicamente y en rigor, abarca el libro de Manuel Ugarte *Escritores iberoamericanos de 1900*, la generación así denominada, y cuyos componentes, en su sector más anchuroso, ya han desaparecido de la escena contemporánea. Los doce escritores cuyo significado indaga y cuyas vidas perfila, encontraron un estilo propio, crearon un cuño, que es cosa distinta a lo modal. El estilo crea, se prolonga y organiza la existencia. La moda imita, dura poco, es externa y se distingue por la transitoriedad de sus componentes. La generación de 1900 creó un estilo de vida: el arielismo. Las tendencias "ísmicas" que la sucedieron no han llegado a plasmarse en estilo. De ahí la importancia que adquiere la valoración social y artística y hasta la indagatoria de los giros preferidos por los novecentistas.

Así como en España la Generación del 98 toma en conducta y en carácter un ademán semejante, la generación americana del 900 toma una idéntica posición artística; a la una la define el desencantado escepticismo y a la otra un desdén por todo lo que no sea aventura del espíritu. Escéptica la una, optimista la otra, convergen ambas a la adaptación al cómodo vivir burgués, aun cuando los americanos vivan en atmósfera de exilio, desarraigados de su tierra, alcanzando a adaptarse sólo transitoriamente.

Si grandes son las diferencias entre la generación española del 98 y la americana del 900, para las letras y el pensamiento iberoamericano significan ambas un renacimiento. Ahora bien, si el aporte de España ha quedado ya de sobra clarificado, no acontece lo mismo con el aporte de América. Torres-Rioseco y Luis Alberto Sánchez son los críticos que con mayor cabalidad establecieron sus límites, sus diferencias notorias, sus comunes simpatías y su significado como movimiento de renovación total. Ahora llega Manuel Ugarte, con el vigésimotercero de sus libros, a emitir fervorosamente su testimonio, a establecer su valoración, y a indagar, anecdótica y biográficamente, el aporte y el sentido de Francisco Contreras, Delmira Agustini, José Santos Chocano, Rubén Darío, Enrique Gómez Carrillo, José Ingenieros, Leopoldo Lugones, Amado Nervo, Belisario Roldán, Florencio Sánchez, Alfonsina Storni y José María Vargas Vila.

Manuel Ugarte, con su habitual actitud de mosquetero, tiende a desbaratar turbias leyendas, y, con hondura psicológica, va dilucidando las reacciones y la posición de cada escritor que enjuicia. La más viva y valedera figura de su retablo —acaso porque la traza con mayor simpatía— es la de Rubén Darío. Salvando lo vidrioso de sus circunstancias, rescatando la verdad de su pobreza, sigue el sutil hilillo del destino que lo movió en el escenario del mundo. Pero con ser testimonialmente valioso su aporte psicológico y la calidad de sus anécdotas, la verdadera medula de *Escritores iberoamericanos de 1900* la constituye la profunda actitud dilucidadora con respecto a la condición social del escritor y la forma en que Manuel Ugarte asume la defensa moral e histórica de la generación a que pertenece.

Al planear su alegato, al ir fraguando sus hechos, doctrinas, tendencias y contornos característicos, Ugarte irrumpe por los siguientes cauces: a) Establece los valores cotizables en América en el orden jerárquico de la riqueza, la influencia política y los nexos de familia; b) Perfila a la generación de 1900 como integrada por escritores en exilio, que residieron en Madrid o en París, como escapando al ambiente mezquino y bárbaro de sus pueblos natales; c) Dilucida la cuestión de la pobreza de los escritores y establece —a base de una experiencia personal— el antagonismo entre el escritor y el político, entre cuyos campos existe incompatibilidad integral; d) Finalmente nos entrega su corolario, al establecer que los únicos que mostraron simpatía por los intelectuales fueron los gobiernos fuertes. "Como en tiempos de los príncipes —afirma Manuel Ugarte—, los tiranos cumplieron en medio de violencias reales o pretendidas, una alta misión cultural."

Con un amplio margen de aguda polemización, reitera e insiste Ugarte en el análisis del desamparo material y moral en que actuaron los escritores de 1900, señala como causa específica un cierto pseudo-tradicionalismo de mala raíz hispana, el desmedido crecimiento económico de los países del Río de la Plata —que ha desajustado su espíritu auténtico— y la idiosincrasia americana de no tolerar más que determinadas dosis de inteligencia, combatiendo a toda figura notoria que sobrepase el nivel de lo mediocre.

"La tradición de nuestros pueblos —según Manuel Ugarte— es dedicar atención a la muerte y no a la vida. Siempre fué celebrada y premiada, más que la obra, la defunción. Como si la colectividad sólo se reconciliase con los que dejan de existir, como si se sintiese aliviada al desembarazarse de ellos."

Escritores iberoamericanos de 1900 es, pues, una desgarrada indagatoria de hombres y situaciones, un alegato y una defensa apasionada, de la que no se excluye el buen humor, un retablo anecdótico encaminado a obtener perfiles psicológicos y una postura, no sólo de lo más característico del grupo de 1900, sino del propio Manuel Ugarte, quien —no obstante erróneas perspectivas políticas— bucea en un gran momento de la historia literaria de América, con ímpetu y pasión, al ir revelando la estructura novecentista hecha de sangre bullente y arrebatado apartamiento a toda acción eficaz.

* * *

ALBERTO F. URRUTIA, *Música del más allá.*—Rosario, Argentina, Edición de "La Capital", 1943. 134 pp.

Cuentos un tanto equívocos los que acabo de leer. Cuentos de autor realista, y como realista, nada equívoco; antes llano, de llaneza simple, de tonos opacos, muy propios de quien se mueve entre la luz y la sombra. La creación capital de Alberto F. Urrutia —Secretario de Redacción de *La Capital*, Rosario, Argentina— es la de quien, aun jugando con lo maravilloso, lo hace apoyándose continuamente en la realidad, en las anécdotas personales, suyas y de sus amigos. El estilo de los doce cuentos que integran *Música del más allá* es materialista, con mucho de vegetal, de planta que crece espontánea, con palabras sordas, sin riqueza de vocabulario, con términos de cocina periodística, pero sobre todo, abundante en un deseo de fuga, en un saturamiento de vida y de pasión.

Urrutia es, en esencia, un relator periodístico, y de ser tal procede toda su fuerza. Sus cuentos están movidos por corrientes vitales, por la representación de las costumbres, por un don humorístico y una actitud amarga. El curioso de sensaciones, el que busca la maravilla de lo sobrenatural, el que no se conforma con lo superficialmente pintoresco, debe buscar un plato más fuerte. Aquí, lo sobrenatural se da apenas entrevisto, siendo el eje sobre el que giran los cuentos, no la truculencia, sino la simpatía por la vida. Alberto F. Urrutia siente piedad y ternura por el destino del hombre y, no obstante, aborda sus problemas con una objetividad irónica. Un retazo de vida, dolorosa y rota, llena al cuentista de melancolía, y al aprehenderla va creando esas narraciones de una ligereza cruel y una bondad amarga.

Ni evocador ni psicólogo de la Argentina, sino narrador de situaciones corrientes, Urrutia es además —y de una manera auténtica— un humorista que aparenta no serlo, un humorista disfrazado a quien le place

fugarse por los caminos de lo misterioso. Algo y mucho se chancea cuando, para asombrar o mover un principio de tensión, cuenta cosas que se salen de lo corriente en un estilo común, de crónica familiar o de relato policíaco. Sus cuentos los divide Urrutia en tres sectores no delimitados: a) de insurgencia de lo maravilloso en lo cotidiano: "Música del más allá", "La mirada fatal", "El grito que no se oye"; b) de un humorismo que no se encamina al reír infeccioso sino al meditar amargo: "El cambio de los cien pesos", "El cuello manchado de sangre", "Los juguetes"; c) de un realismo que se mueve entre una profusión de resonancias sentimentales: "La señorita Luisa", "Lo has matado", "La parada ocho" y las otras peripecias que completan el volumen.

Busco una palabra para adjetivar estos relatos, no aisladamente sino en conjunto. No hay más que una: *Música del más allá* es un agavillamiento desgarrador. Y no por la anécdota en los cuentos desenvuelta, sino por el tono, por esa desgarradura interna como la que provocan ciertas páginas musicales. Recuerdo, de momento, algunos adagios de Borodin. Los cuentos de Alberto F. Urrutia dan, en el trasmundo, un tono semejante.

Descripciones frescas y sobrias que tienen un cierto encanto. Y tipos que no pesan, que dentro de su realismo tienen pisadas de fantasmas. Son: Juan Daladier, escuchando la música de sombras de un compositor desencarnado; Juan Ramírez, que, en una noche absurda, sólo encuentra cambio de cien pesos de manos de un mendigo; el linyera Zasalovich, huyendo angustiado en la noche de la pampa, con la pesadilla de un crimen que no se cometió; Luisa, la maestra, encontrando compasión en el pequeño y duro Roberto; los hermanos Gutiérrez, muriendo absurdamente bajo las ruedas de un tren; el Coronel Stepanoff, que habiendo desafiado la muerte en tres continentes, cae con el cráneo fracturado por un grupo de simuladores; "Ginebrita", suicidándose para no causar más víctimas con el poder de su mirada; el millonario Fidel Gutiérrez, angustiado por reconquistar los juegos que no tuvo de niño, cayendo víctima de sus compañeros, por haberse vengado del patrón que lo atormentaba; Mario Rey, callando el misterio de un drama íntimo sorprendido en la noche; el policía Miranda, víctima de un momentáneo estado de abulia; y Mr. Mortimer, animando cotidianamente, con un invento prodigioso, las terribles escenas de la muerte de su mujer y el asesinato de su hijo.

Terriblemente real, terriblemente turbio es Alberto F. Urrutia. Sin complicación pero con turbulencia, lo característico en él, lo profundamente dramático —de un dramatismo a la sordina, sin asideros ni aristas— es la muerte y su presagio. En todos los cuentos se la ve, se la presiente, como una sombra que crece. La que maneja es la ruptura interior, llana y sin estridencias. Sin haber llegado a la madurez, con amortiguados ecos de Horacio Quiroga, este narrador llano, que no ha introducido en su espíritu la unidad, maneja el realismo con los caracteres de una travesura y es el infiel retratista de una humanidad media,

XUM

cotidiana, verdadera, tocada a ratos por el pincel de lo que nosotros llamaríamos humor.

* * *

ALVARO YUNQUE, *La literatura social en la Argentina*.—Buenos Aires, Editorial "Claridad", 1943. 328 pp.

Un docto popular, muy versado en cosas sociales y cuya tesis, de una atemperada dialéctica materialista, es la exposición teórica de lo por él mismo realizado en la poesía y en el cuento, Alvaro Yunque —ex director de *Rumbo*, revista de arte y sociología, animador de "Teatro Rodante", máscula tentativa de teatro argentino independiente— en *La literatura social en la Argentina* al pueblo lo emplea como a su materia. Esto de lo popular no es cosa de moda, sino observación justísima, por cuanto Yunque, haciéndole honor a su apellido, martillea sobre sí, marginaliza lo simplemente erudito e indaga en un copioso material informativo, en busca de comprobaciones sistemáticas, no disimuladas, sino tendientes a demostrar que el puesto del escritor está "entre los hombre que cambian el mundo".

Con un lenguaje cuajado de elementos figurativos, de aristas polémicas y contornos plásticos, ve y comprende al mundo de tal manera, que para él esos testimonios de los poetas populares y cultos, ese acto de presencia del pueblo en lo literario, no es cosa simbólica ni expresión indirecta, sino que, por el contrario, son siempre expresión directa de movimientos clasistas y visión impura de realidades no reemplazables por equivalentes. Como Mariátegui, en *Proceso de la literatura peruana*, al estudiar los movimientos literarios argentinos, desde la emancipación hasta el encontronazo inquieto y combativo de los grupos de Boedo y Florida —lo proletario y lo puro—, Alvaro Yunque va rastreando sátiras y diatribas, se zambulle en las disensiones cabildantes de la Colonia, analiza los intereses de las familias dirigentes, indaga el origen de los choques dentro de la comunidad y, a través de pugnas de blancos y mestizos, negros y cuarterones, moviliza el reflejo de las luchas sociales en la literatura.

Con el designio de explorar los rincones íntimos de las generaciones —y entre ellas la actitud de cada promoción—, siguiendo un cauce propio, la indagatoria de *La literatura social en la Argentina* abarca aspectos distintos de la arquitectura de la nacionalidad, desde el alba de su destino libre, cuando rechaza las invasiones inglesas, hasta la crisis actual en que el país se debate. Alvaro Yunque encara el proceso de la realidad histórica y su trascendencia cultural, bojea el fermentario del espíritu colectivo, analiza y separa las gradaciones de sentimiento popular —civil, social proletario— a través de las actitudes antagónicas de capital y provincia, caudillismo anárquico y dominio rosista e integración nacional a base de oligarquía y demagogia.

Yunque, a pesar de que baraja tópicos famosos, no pierde de vista la observación sagaz, el certero rasgo de psicología colectiva, y al ir poniendo al desnudo las sofisticaciones de los ideólogos, acaso por el ardor mismo de la polémica, olvida el tuétano problematista que le preocupa, deja que lo arrastre la aprehensión de lo histórico-social, y conservando al margen lo estrictamente literario y los fenómenos del espíritu, le concede innegable primacía al desglose de los movimientos sociales que corren debajo del acontecer nacionalista y la genuina voluntad emancipadora del pueblo, torcida por un sistema capitalista que vehiculiza la penetración codiciosa de las potencias que pugnan por el dominio del mundo.

Uno de los reparos a ese análisis premioso de las letras argentinas, es que Alvaro Yunque, al emprender su tentativa revisionista, acumule exceso de materiales, no sometidos a una previa ordenación. Lo panorámico en su libro va en detrimento de la síntesis definitiva, cuyas expresiones trata de discernir generacionalmente. También se echa de menos la fundamentación filosófica y el dilucidar estético de la concepción artística que invoca, y a la que no presenta elaborada sino en perfil sentencioso.

Excesivamente dogmático y en demasía rectilíneo, con ausencias referenciales y cotejativas entre el proceso social y la forma en que movió a la literatura de otros pueblos indoamericanos, a pesar de sus vacíos, es *La literatura social en la Argentina* un ensayo notablemente útil, en el que la historia se baraja a la crónica más o menos sin hilvanes, perdonable por cuanto Alvaro Yunque no realiza una tesis académica, sino un alegato apasionado, cuyo hilo conductor es el remontamiento de las letras argentinas, siguiendo paso a paso la evolución de la conciencia popular determinada por la economía y la política.

Con estimaciones detallistas y un afilado observar del fondo histórico de las épocas que subraya, los autores que comenta y las obras que desmenuza, Alvaro Yunque logra retratos jugosos como los de Aníbal Ponce y el doctor Justo, y aun cuando no se detenga en el análisis de los escritores jóvenes que representan la tendencia proletaria, consigue a través de la indagación de *La literatura social en la Argentina* una rectificación y un complemento de las exposiciones literarias de índole oficial y una crítica que, no obstante realizarse sin rigor metódico y a base de definiciones un tanto rígidas, se salva por el contagio viril que desplaza y por la convicción generosamente humana a la que sirve de herramienta.

GILBERTO GONZÁLEZ Y CONTRERAS,
La Habana.

CARLETON BEALS, *Rio Grande to Cape Horn.*—Boston, Houghton Mifflin, 1943.

Basta con analizar múltiples trabajos acerca de los países al sur del Río Grande, para darse cuenta de la premura y superficialidad con que

se los estudia y se los juzga. No se había escrito la obra que presentara la importancia individual de cada una de las veinte repúblicas. Le ha correspondido a Carleton Beals realizar este esfuerzo en el libro que acaba de poner a nuestro alcance.

En la América del Norte hay verdaderos conocedores de la América Latina, de sus tierras y de su historia. Entre ellos está Beals, en nada ajeno a las cosas de nuestros vecinos. Ha residido cosa de veinticinco años en las repúblicas latinoamericanas, y ha conocido a muchos de sus personajes importantes.

Imposible detenernos, en breve nota, en el compacto contenido de este libro de Carleton Beals. Se inicia con un panorama que comprende: I, Good Neighbors in War Time; II, What's in a Name? El resto del libro está dividido en seis grandes partes, a saber: Highlands North, Tropic Sea, Green Hell, South American Highlands, West Coast, Plains of the Far South. Se escudriña la dualidad geográfica del continente, comprobándose la influencia del medio físico en el desarrollo de cada nacionalidad, y se analiza con mucho discernimiento y acierto la rivalidad entre la sierra y la tierra baja. Además, se estudian la homogeneidad y la heterogeneidad, factores que han ejercido influencia decisiva en la evolución de las distintas nacionalidades.

Debemos hacer notar dos ideas expuestas por este autor de tan magnífico conocimiento y visión. Nos informa lo que hace falta a las Américas. Su afirmación exacta es: "What is needed, regardless of the economic system resulting from the war, is the creation of an integrated American economy, with planned and equitable use of resources and properly coordinated industrialization of Latin America in accordance with the best needs of each country, not merely the United States." Y a propósito, emite conceptos como el siguiente: "American imperialism, based on dollar diplomacy —formerly private, now New Deal, state-managed, pseudo collective and far more powerful— makes advances . . ." hacia la América latina.

La objeción principal que puede hacerse a este libro es que da siete capítulos a México y no más que unas páginas a otros países, tales como el Uruguay. Es indudable que una bibliografía habría hecho este estudio de Carleton Beals más útil. Hay unas cuantas faltas de tipografía, e. g. *Seone* por *Seoane*, y *Entrealgo* por *Entralgo*.

Pero, después de todo, los anteriores son detalles menores. *Rio Grande to Cape Horn*, a pesar de algunos defectillos, es un estudio muy provechoso, y debe ser leído por todo americano que desee conocer no sólo la individualidad de las repúblicas latinoamericanas, sino también la política y la economía de nuestro hemisferio.

EDNA L. FURNESS,
Pueblo Junio College,
Pueblo, Colorado.

Novelistas hispanoamericanos. (Del prerromanticismo a la iniciación del realismo.) Prólogo y selección de Francisco Monterde.—México. Imprenta Universitaria, 1943. 219 pp.

Las ediciones "Mensaje" —que tienen por apropiado símbolo una paloma— vienen publicando una colección titulada "Selecciones Hispanoamericanas", como "divulgación literaria de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México". Es de aplaudir, desde luego, el título de la serie, que con menos buen sentido pudo haber sido calificada de "Latinoamericana", o de "Amerindia", si de ello se hubiera encargado cualquier desatado "ista" de los que padecemos.

Van publicados seis tomos. El más reciente se titula *Novelistas hispanoamericanos* y lleva como subtítulo: "Del prerromanticismo a la iniciación del realismo". La selección y el prólogo son de don Francisco Monterde, doctor en letras, miembro de la Academia Mexicana de la Lengua. Expone con precisión y claridad el recorrido inicial de la novela en la América de habla española; las características de la "picaresca" criolla, representada por la obra inmortal de Fernández de Lizardi; el romanticismo en Jorge Isaacs y en la novela argentina y chilena; el auge de las seudorreconstrucciones históricas; en fin, el preludio del realismo. Al pleno conocimiento de la materia se aduna allí el fino sentido crítico; pocas páginas tiene el prólogo, pero son excelentes.

Forman la sección una novela corta y cuatro fragmentos de obras mayores; en total, cinco autores y otros tantos países y géneros. Aquélla es la primera de esa índole publicada en Chile: *El mendigo*, de José Victorino Lastarria, tan exasperadamente romántica, que la inverosímil pedrisca de desgracias sufridas por el protagonista, más que a compasión mueve a risa. Los fragmentos son: el viaje a Manila, del mexicanísimo Periquillo Sarniento; la cacería del jaguar, en Colombia, y una escena doméstica, de la popular *María*; una pintura del tirano argentino Rosas en la intimidad, tomada de *Amalia*, obra de José Mármol; la terminación del gobierno de Ovando en Santo Domingo, episodio de *Enriquillo*, novela histórica de Manuel de Jesús Galván, y de *Aves sin nido*, algunas páginas que muestran la simpatía de la autora, doña Clorinda Matto de Turner, hacia los indios de su Perú natal.

De cada autor se da una sucinta biografía. Completa el libro —cuya portada ostenta una fina viñeta dibujada por don Francisco Monterde Fernández— un útil glosario de americanismos. El volumen está limpiamente impreso en la Imprenta Universitaria, bajo la dirección de don Francisco Monterde. Es, en verdad, atractivo y de gustosa lectura.

J. M. GONZÁLEZ DE MENDOZA

XUM

OFELIA M. B. DE BENVENUTO, *José Martí*. Prólogo de Carlos Benvenuto.—Montevideo, 1942. i-xxix, 224 pp.

Fruto de una larga frecuentación de la obra de José Martí y de un gran amor a su figura, es esta nueva biografía a que ha dado cima la profesora uruguaya Ofelia M. B. de Benvenuto. Es un testimonio más de cómo va haciendo camino en la conciencia americana la obra viva de toda vigencia de José Martí.

En tres grandes capítulos se divide el libro. El primero —"Vida del hombre"— encuadra en ochenta y dos leyendas el tránsito terreno de José Martí, y podemos decir que ningún acontecimiento queda sin mención y, en muchos, abundan los oportunos comentarios que rebasan el límite de la narración biográfica.

El segundo capítulo lleva por título "El pensamiento de la acción", y en él examina ese raro caso que se ofrece en Martí, en quien "el pensamiento y la acción se compenetran, se entrecruzan, se sumergen uno en el otro, de tal modo, que aquél, que por esencia tiende a partir en alguna forma del mundo inmediato, es, sin embargo, en él tan dúctil y estremecido de humanidad. En tanto que la acción, esa válvula de escape de las almas sensibles y generosas que es, por esencia, limitante y ofuscadora, brota en él desde altas esferas del pensamiento y, en cierto modo, lo inspira y conduce". Sobre tal correlación de pensamiento y acción se desenvuelve este sugestivo capítulo, de grandísimo interés, que nos permite apreciar el vigor puesto por la autora en el análisis espiritual de Martí.

El capítulo último —"Amor y ejercicio de la grandeza"— está integrado por una serie de estudios agudísimos sobre distintos aspectos del pensamiento de Martí y termina con una visión del poeta, a través de *Versos sencillos*, de *Ismaelillo* y de sus *Versos libres*. Cada uno de estos estudios puede considerarse como una fina realización, en la que reluce un gran sentido de comprensión del pensamiento martiano.

El valor del libro crece enormemente con el estudio que le sirve de prólogo, debido a la pluma del también profesor Carlos Benvenuto, quien se ha acreditado ya en América como hombre atraído por los problemas de la filosofía, interés del que ha dado muestras en obras como *Concreciones*. Su prólogo presenta a Martí como "una de las imágenes del hombre más bien templadas de futurosa universalidad". Y añade: "El Hombre Magno que es Martí, demarca nuestra posición espiritual inconfundible en el seno del combate que hoy impone el destino."

Martí, combatiente por una América soñada: una América que quiere realizarse en Martí: ése parece ser el lugar que le está reservado y que el prologuista apunta. Y para completar la idea, y para que aprendamos nosotros los cubanos a saber cómo es de trascendente la misión que ya se le asigna, copiemos este otro párrafo: "Las más perennes concepciones, su sentido de la vida y de la muerte, su poética cósmica, su tacto de lo

trascendente, su religiosidad, todo, con inusitada intensidad, incide espléndidamente en Martí con las expresiones más contemporáneas, así como las más regionales y humildes de lo real."

Es Ofelia M. B. de Benvenuto la segunda mujer que escribe un libro para revelar cómo siente a Martí, y para iluminar el camino de su genialidad. Antes escribió la argentina María L. Berrondo una obra también llena de comprensión y de amor. ¿Qué otro anhelo mayor pudo tener aquel espíritu, que éste de que mujeres de América, alzándose a la altura que él ansiaba, se acercaran a su mensaje para llevarlo por vías amorosas a la gran ansiedad de los corazones?

FÉLIX LIZASO

CASTO FULGENCIO LÓPEZ, *Relación muy breve y elogiosa de la vida y la obra de Garcilaso Inca de la Vega, primer escritor criollo del Perú. Comento y glosa.*—Caracas, C. A. de Artes Gráficas, 1943.

Cuentista y cronista, autor de cuatro obras en las cuales la crónica histórica tiene gran campo, Casto Fulgencio López nos da ahora la relación y el comentario de la vida y obra del Inca de la Vega, en cuidada edición que ilustra el dibujante Rafael Rivero. Copia de la portada de la primera edición de los *Comentarios Reales* existente en nuestra Biblioteca Nacional, y el escudo de armas del Inca Garcilaso, abren este libro que divulga la vida del escritor peruano que ya en la senectud comenzó su obra, presentada hoy como la de un precursor de la literatura americana. Señala López la pureza de la forma —alejada de ortodoxias—, la justicia distributiva y la intención reivindicadora del escritor, quien desde España escribía con gran sentido americano. Luego indaga las interpretaciones que sobre la obra de Garcilaso han dado los escritores peruanos Riva Agüero y Luis Alberto Sánchez, para presentarnos la vida y obra, desde la infancia cuzqueña con el esplendor de la ciudad imperial, hasta su vida de soldado en España y de clérigo en la celda cordobesa, donde comienza su obra de escritor, atraído por el *Dialoghi di Amore* de León Hebreo.

La Historia de la Florida y *Los Comentarios Reales* los estudia el autor en breves capítulos, presentando en síntesis su intención hasta que llega "la muerte tan callando" al "Ilustre en sangre. Perito en letras. Valiente en armas", como reza el epitafio altivo, grabado por el Inca sobre la piedra final.

Casto Fulgencio López logra en este libro —vivo y breve— una divulgación sintética de Garcilaso y de su obra, llena de sentido americano, lo que hace resaltar con dato y razonamiento precisos del autor, quien

ha tenido como primordial intención en estas páginas, señalar el americanismo de la obra de aquel que fué primer escritor criollo del Perú.

JOSÉ NUCETE-SARDI,
Caracas.

RICARDO ROJAS, *Archipiélago.*—Buenos Aires, Editorial Losada, 1942. 250 pp.

Ricardo Rojas pagó con moneda del mejor cuño el castigo político. Durante su confinamiento en el Onaisín, entre enero y mayo de 1934, para distraerse del incierto cautiverio, según su propia expresión, se dedicó a escribir las páginas de *Archipiélago.* Su distracción ha resultado una obra ponderable por su estilo, su forma, y por el ideal de sano patriotismo en que se inspira.

Sin prescindir de la leyenda —la del mitológico Kuanip, hijo del Sol y de la Luna, virtuoso héroe de los *onas*—, sin descuidar el vuelo literario en magníficas descripciones y sin caer en desahogos personales, que motivos tenía, Rojas realizó su trabajo con el propósito de ser útil a su país y de modo particular a esa parte que tan poco y tan mal conocemos los argentinos.

Satisface con facilidad su deseo brindando una minuciosa narración geográfica e histórica, que es a la vez un alegato reivindicatorio de los primitivos habitantes de la ínsula fueguina —*onas* y *yaganes* hoy desaparecidos— y una crítica constructiva de la incuria gubernamental. Señala con propiedad la inacción oficial de nuestro país en aquel trozo del territorio nacional y destaca, con fines de emulación, la obra provechosa de Chile en el extremo sur del continente.

Archipiélago se lee con interés y es un libro recomendable, tanto por lo que descubre como fruto de sus atinadas observaciones, como por lo que tiene de incitante para la reflexión del lector.

CARLOS TOLEDO LEDUC,
Tucumán.

SAÚL TABORDA, *La crisis espiritual y el ideario argentino.*—Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1941. 67 pp.

Con esa vertical hondura y diáfana visión del alto pensador y analista sagaz, el autor de este ensayo, de fuerte prestigio en el estudio de los problemas sociales y las disciplinas humanas, así como en el campo de la militancia ideológica argentina, se encamina a mostrar una faz pavorosa del tiempo de ahora, de éste en que yacemos engrillados en la tribulación

del mañana. Nos transmite el autor la realidad moral, física, económica y política de un mundo en el cual nos hallamos inmersos y del cual extrae las palpitaciones más inquietantes, en definidas e intensas conclusiones, con esa autoridad de quien sigue una trayectoria sin apartarse de ella ni por las alternativas de la convivencia, ni por los honores de la posición ni por el drama que nos depara el destino.

Muchos de los pensamientos del autor definen el sentido de la época y califican las peculiaridades del momento.

Temperamento sensible y espiritualizado, en que confluyen las corrientes más nobles de la inquietud americana y de la humana consagración, vida mental especializada en las altas meditaciones, su obra presente, como la ya realizada, trasuntan invariablemente una vocación de lucha y una perdurable enseñanza de apólogo edificante.

Saúl Taborda se acercó más de una vez a hurgar en el incipiente organismo nacional, en los problemas de su mundo, en la pluralidad de sus manifestaciones, para hallar el exacto diagnóstico y el condigno remedio a los males que lo quiebran y lo enervan. Es una desazón de orden máximo y de máxima rebeldía lo que lo induce a descender hasta el fondo de la espiritualidad argentina para descubrir el secreto de su inercia, movilizar su conciencia democrática en este momento de su historia y buscar la fórmula salvadora. Plantea de esta suerte el autor el pánico de la civilización en una aparente paradoja frente a la ansiedad que experimenta el mundo no obstante los "refinamientos" del instinto en todos los órdenes de la vida.

Constituye este trabajo un brillante despliegue de ideas y conceptos jurídicos, doctrinas económicas y concepciones políticas frente a la crisis del hombre, a la proscripción del intelectualismo en el manejo del Estado y al orden que lo rige.

CARLOS VARELA AVELLANEDA

GABRIEL MÉNDEZ PLANCARTE, *Bello*.—México, Ediciones de la Secretaría de Educación Pública, 1943. (Vol. VIII de la Serie "El Pensamiento de América".)

Nadie más indicado para seleccionar y prologar este volumen antológico de un gran humanista, que otro —joven y ya ilustre— humanista. Si el nombre de Andrés Bello viene de inmediato a la mente cuando se reflexiona sobre los primados del humanismo en América, el nombre de Gabriel Méndez Plancarte se apresura en quien desea reseñar el estado actual del humanismo mexicano.

Desde las postrimerías del siglo XVIII no había contado México con un grupo de humanistas como el que durante los últimos años ha venido revelándose cada vez con más brillo y pujanza: rebosante —a la vez— de universalidad y de apasionado mexicanismo. No son entidades aisladas como nuestros humanistas del siglo XIX. Los de ahora forman grupo nutrido, compacto, disciplinado, de hondo arraigo clásico y no ajeno a los problemas e inquietudes de nuestra época. Flexible, su sensibilidad vibra de igual modo en la comprensión de lo antiguo y de lo moderno; con igual amor se acercan y nos acercan a Homero, a Esquilo, a Virgilio, a Horacio, como a los poetas indígenas precortesianos; Góngora, Mallarmé, Valéry, Claudel, Darío, Neruda, Gorostiza, Gutiérrez Hermosillo, han sido materia de sus acuciosos estudios y de sus simpatías. Y su pluma y su voz no sólo se han ocupado en tareas de erudición, para guardar silencio —el silencio erasmista, más cobarde que discreto— ante la crisis de nuestro mundo; por el contrario: resueltamente, valientemente arrostran las responsabilidades comunes a los intelectuales de hoy; resuelta, valientemente se han puesto al servicio de la dignidad humana en peligro, de la libertad menoscabada por los nuevos bárbaros.

Angel M. Garibay, Antonio Gómez Robledo, Alfonso Méndez Plancarte, Octaviano Valdés, José Ruiz Medrano, Manuel de la Cueva, Sergio Méndez Arceo, Antonio Brambila, José Bravo Ugarte, José Sánchez Villaseñor, Luis Medina Asensio, Manuel Ponce, Martín Vergara, Ramón Alday, etc.: filólogos, filósofos, ensayistas, historiadores, oradores, críticos, poetas, novelistas —en variada y unánime operación—, integran el grupo que será histórico, que ocupa ya un sitio de primera importancia en el panorama de la cultura patria y cuya sola numerosa composición es orgullo nacional. Junto con algunos de estos nombres, el de Gabriel Méndez Plancarte sobresale. Sobresale por lo cuantioso y valioso de su bibliografía, por el heroico mantenimiento de *Abside* —revista de cultura mexicana—, por sus actividades públicas como conferencista, como secretario del Seminario de Cultura Mexicana y coeditor de la revista de este organismo, como invitado del Departamento de Estado norteamericano y de instituciones culturales del vecino país, y principalmente por su actitud enérgica, reiterada en favor de la causa democrática en lucha contra las herejías nazirracistas. Todo ello hace que su prestigio de humanista llegue a más amplios círculos. La Secretaría de Educación Pública de México tuvo el acierto de encomendarle la elaboración del tomo VIII de la serie "El Pensamiento de América", tomo consagrado a la continental figura de don Andrés Bello.

No sólo el estudio preliminar, sino también la difícil tarea de disponer la parte antológica de un pensamiento profuso como el de Bello, son de primera calidad.

En el prólogo, siguiendo el itinerario de Bello, Méndez Plancarte va destacando al mismo tiempo con lucidez y concisión los rasgos caracte-

rísticos del gran americano: Caracas: infancia y adolescencia: sólido arraigo humanista: *por encima de todo, siempre y en todas partes, el humanismo será en Bello foco vital, no siempre como enseñanza explícita pero siempre como supuesto entrañable, como "substratum" necesario, como perfume característico que —inadvertido casi— da a la obra personalidad y distinción;* Londres: juventud y virilidad: *un eco de la epopeya libertadora contra Bonaparte quedó prendido en el alma del gran venezolano; su antigua cultura escolástica —sólida, pero un tanto estrecha— cobra ahora insospechada amplitud y se matiza de tolerancia y de anchura;* Inglaterra, según el decir de Bello, deliberadamente recordado por Méndez Plancarte, es "tierra de la libertad"; Santiago: madurez y ancianidad fecunda: vasta labor civilizadora: depuración de la "barbarie neológica": organización de la enseñanza pública: creación y sistematización de la legislación del nuevo Estado y de sus relaciones internacionales. En este punto del prólogo, Méndez Plancarte dilucida con gran sagacidad el exacto sentido del hispanismo profesado por Bello, tema sujeto a largas discusiones y llevado a sus justos límites en las páginas que aquí se reseñan. El patriotismo de Bello es otra cuestión estudiada concienzudamente por Méndez Plancarte, quien da cima a su prólogo con el análisis de la obra polígráfica del *Varón memorable,* cuya figura, en palabras de Menéndez y Pelayo, "basta por sí sola para honrar, no solamente a la región de Venezuela que le dió cuna, y a la República de Chile que le dió hospitalidad y le confió la redacción de sus leyes y la educación de su pueblo, sino a toda la América española, de la cual fué el principal educador".

Pese a su brevedad, y gracias a su construcción magnífica, el prólogo de Méndez Plancarte cumple la doble tarea de iluminar con violenta viveza la figura de don Andrés Bello e interesarnos en el estudio detenido de la obra tan variada, y en tantos aspectos tan poco conocida, del egregio polígrafo.

A ello se dirigen las grandes líneas que componen la parte antológica del volumen, cuya feliz realización puede medirse por el enunciado de sus secciones: I, El Maestro de Hispanoamérica; II, El Pensador político; III, El Historiador literario; IV, El Poeta; V, El Filósofo.

Quedan enfocadas las distintas fases del ideario universal y americano de don Andrés Bello. Méndez Plancarte ha cuidado de subrayar los pensamientos capitales en cada página. Quien desconozca la obra del polígrafo venezolano hallará en este libro un accesible prontuario de las tesis esenciales sustentadas por Bello y un mapa utilísimo para la orientación de lecturas a fondo, lecturas que trata de provocar la serie "El Pensamiento de América". En cuanto a los conocedores de la labor consumada por el prócer de las letras hispanoamericanas, el libro les ofrece un selecto resumen de las mejores páginas y direcciones de aquel alto espíritu. Junto a fragmentos representativos de discursos y artículos memorables, figuran los puntos de doctrina de la célebre "Gramática", de la "Lógica", de la

"Historia de la Literatura" y del "Derecho Internacional"; junto a destellos polémicos vienen los poemas "La Agricultura de la Zona tórrida" y "La Oración por Todos", copioso material cuidadosamente sistematizado con títulos y subtítulos temarios, e indicaciones de procedencia. Un "índice biográfico de Don Andrés Bello" completa el valor y la utilidad del volumen, sin duda uno de los mejores que haya lanzado en esta serie la Secretaría de Educación Pública de México.

AGUSTÍN YÁÑEZ

BIBLIOGRAFIA

Bibliografía de Ignacio Rodríguez Galván

(1816 - 1842)

Guía de su producción literaria y su biografía

Bastante se ha escrito sobre los orígenes del romanticismo en México, y no sin apreciar a Ignacio Rodríguez Galván como voz fresca y violenta del movimiento, en sus principios. Pero a pesar de cuanto se le ha dedicado de crítica y de biografía, queda todavía por hacer de él una biografía adecuada y una crítica circunspecta. No ha sido esto por falta de buenos especialistas en una y otra materia, sino por la carencia de una noción exacta de lo que Rodríguez Galván escribió y de lo que de él se sabía. Han pasado cien años desde la fecha de la muerte del poeta; sin embargo, hasta ahora no han sido estudiadas ni su obra ni su vida desde el punto de vista bibliográfico. Hacemos una primera tentativa, para "enderezar el entuerto" y a la vez rendir homenaje a su memoria en el centenario de su muerte, con este pequeño estudio.

Merece nota especial un artículo costumbrista intitulado "Un coplero mejicano del siglo XIX", fechado el 19 de octubre de 1837 y publicado en el *Año Nuevo de 1838*. Aunque no lleva su firma, es sin duda de Rodríguez Galván. Retrato fiel del poeta romántico de la época, viene a ser también un manifiesto importante, en el cual se afirma por primera vez el derecho a ser de la escuela romántica mexicana. Aquí está presente el coplero, el verdadero poeta, el "hombre sensible" que escribe versos con pluma fecundada con la sangre propia que la moja. "Su corazón padece, su corazón le dicta las pala-

XUM

bras" ... "Querría el poeta huir de la sociedad que detesta", de los críticos que "le mofan y le atormentan, y le desesperan". Querría mejor ser trovador de los tiempos antiguos, cuando con puñal y laúd se podía ir a cantar trovas de castillo en castillo, bañado por la claridad de un oficio noble y aplaudido. Pero el poeta —y claro que en todo el artículo Galván se describe a sí mismo— no se escapa ni de las durezas de la vida social, ni de las añoranzas del mundo interior. Convierte el calor de sus padecimientos en luz que ilumina, para sí y para sus prójimos, las recónditas bellezas del sentir humano. La nobleza a que aspira le viene de la que crea en su poesía.

*
* *

Esta bibliografía se divide en ocho secciones, en todas las cuales, menos en la última, cada entrada tiene su número.

Secciones	Números
1. Colecciones	1 a 3
2. Obras que editó	4 a 14
3. Obras dramáticas	15 a 21
4. Poesías	22 a 77
5. Novelas y cuentos	78 a 95
6. Artículos varios	96 a 101
7. Traducciones	102 a 118
8. Obras críticas y biográficas referentes a Rodríguez Galván.	

Como no pocas de las obras citadas son raras y difíciles de localizar, se ha creído útil hacer constar las bibliotecas mexicanas y norteamericanas que poseen ejemplares de ellas. Los símbolos del Catálogo de la Unión Panamericana, de Washington, D. C., se han empleado para designar las bibliotecas en los Estados Unidos; otros símbolos, inventados según el mismo sistema, se refieren a las bibliotecas de México.

Clave de las bibliotecas

C-S . . . . . Sucursal Sutro, Biblioteca del Estado, San Francisco, California.

CLU . . . . . Universidad de California, Los Angeles, California.

CoDu . . . . . Universidad de Denver, Denver, Colorado.
Cu-B . . . . . Biblioteca Bancroft, Universidad de California, Berkeley, California.
DLC . . . . . Biblioteca del Congreso, Washington, D. C.
EM . . . . . Biblioteca del autor.
IaU . . . . . Universidad de Iowa, Iowa City, Iowa.
ICN . . . . . Biblioteca Newberry, Chicago, Illinois.
LNT . . . . . Universidad de Tulane, New Orleans, Louisiana.
MxF . . . . . Biblioteca Nacional, México, D. F.
MxFI . . . . . Biblioteca Iberoamericana, México, D. F.
MxFU . . . . . Universidad Nacional de México, México, D. F.
MxJ . . . . . Biblioteca del Estado, Guadalajara, Jalisco.
MxMi . . . . . Biblioteca del Estado, Morelia, Michoacán.
MxZ . . . . . Biblioteca del Estado, Zacatecas, Zacatecas.
NN . . . . . Biblioteca Pública, New York, New York.
NNH . . . . . Hispanic Society, New York, New York.
NRU . . . . . Universidad de Rochester, Rochester, New York.
TxU . . . . . Universidad de Texas, Austin, Texas.
ViU . . . . . Universidad de Virginia, University, Virginia.

*
* *

1. COLECCIONES

1. Poesías / de / d. Ignacio Rodriguez Galvan. / Tomo I. / Composiciones líricas originales. / [orn.] / Mejico: 1851. / [pleca] / Impresas por Manuel N. de la Vega. / Calle de Santa Clara núm. 23. / Portada, v. bl.; p.[2] Al lector, firmado por Antonio Rodríguez Galván, hermano del poeta; [2] bl.; 1-311 texto; [2] índice de títulos de poemas. Tomo 2º: Portada con estos cambios, "Tom. II. / Composiciones dramáticas originales."; v. bl.; p. 3-336 texto; [2] índice, v. bl. 4º 236 x 148 mm. Como frontispicio del primer tomo, un retrato del autor.

   Siendo una colección formada por el hermano del autor, es muy importante como guía de las obras auténticas de éste. Como el poeta no siempre firmó sus producciones es sumamente difícil, probablemente imposible, identificar todo lo suyo publicado en las revistas literarias de aquella época. Con-

tiene el 2º tomo de esta colección *La capilla, Muñoz visitador de Méjico* y *El privado del virrey*. Aunque ya en julio de 1843 se anunció esta primera edición como "en prensa", no se logró darla a luz hasta 1851. Véase la página 24 del segundo tomo del *Museo mexicano*.

Ejemplares: CLU, MxF, MxFU, MxJ, MxMi, NNH, TxU.

2. Obras / de / d. Ignacio Rodríguez / Galván. / [pleca] / I. / Composiciones líricas originales. / [pleca] / México. / Imprenta de J. R. Barbedillo y Cª Escalerillas núm. 21 / [pleca] / 1876. /

Portada, v.: "Edición de 'La Voz de México' "; p. [1] 4-7. Al lector, firmado por Antonio Rodríguez Galván; 8-495 texto; [4] índice. Tomo 2º. Portada con este cambio: "II. / Composiciones dramáticas originales. / "; p. [1] 4-427 texto; [1] 429-445 Ensayo biográfico firmado al fin por "José"; [2] índice. 4º 200 x 125 mm.

Reimpresión de la primera edición. En la sección número 4, abajo, se hallará una tentativa de precisar la fecha y el lugar de la primera aparición de cada poesía. De aquella lista no aparecen en estas colecciones los números 27, 49, 60, 70 y 76; en cambio, estas colecciones contienen de más los siguientes poemas:

¡Adiós! (Primera línea: El crudo destino me fuerza á no verte, /) s. f.

Epigramas. (Son dos y empiezan así: Mi afición . . . ; Uno oyendo . . .) s. f.

Al señor don José Joaquín Pesado. Fechado a 14 agosto 1837.

Un momento de furor. Fecha: 1837.

Oda leída en 30 de agosto de 1838 en la distribución de premios del Colegio de San Juan de Letrán.

¡Guerra á los Galos, guerra! / (primera línea, no hay título.) Fechado en 1839.

Por vez primera; á mi amigo Eulalio-María Ortega. Fechado a 1º nov. 1840.

Poesía (primera línea: Musa de la verdad, mi labio inspira: /) s. f.

La gloria y el amor. Fechado: 19 feb. 1842.

La visión de Moctezuma, leyenda. Fechada a 3 marzo 1842.

La cazadora. Fechado: 5 marzo 1842.

La pescadora. Fechado: 7 marzo 1842.

Grecia asentada en su corcel soberbio / (primera línea, no hay título.) s. f.

La gota de rocío, á mi amigo M. Esteva y Ulíbarri. Fechado: 10 abril 1842.

Letrilla veracruzana. Fechado a 30 mayo 1842.
Amigo, ¿quieres que en la patria mía / (primera línea, no hay título.) Fechado en la Habana, 14 junio 1842.
La gota de hiel. Fechado en la Habana, a 18 junio 1842.
El poeta en el mundo, á Antonio Bachiller y Morales. Fechado en la Habana, 1842.
¡Oh tormento feroz! — Alárcos, llora, / (primera línea, no hay título.) Fechado en la Habana, junio 1842.
Alárcos infeliz, vano es tu ruego, / (primera línea, no hay título.) Fechado en la Habana, junio 1842.
Nulidad de la vida, imitación del Psalmo 89. s. f.
Inés de Castro. Acto IV, escena 3. (Traducido de la tragedia del mismo nombre, original del portugués Juan B. Gómez.)
Nuño Almazán, cuento mejicano del siglo XVII. Fechado a 12 mayo 1837.
Cercada de tinieblas / (primera línea, no hay título.)
—Paje, tu penar no cesa; / (primera línea no hay título.)
Yo he cargado de amor el duro yugo; / (primera línea, no hay título.)

La biografía firmada por "José" puede ser obra de José María Tornel, íntimo amigo y protector del poeta, al parecer publicada antes en el *Museo mexicano* — véase bajo "J." en nuestra sección 8.

Ejemplares: DLC, MxF, MxJ, TxU, ViU.

3. Poesías / de / Ignacio Rodríguez Galván / Tomo I / Composiciones líricas originales / raya / Veracruz-Puebla / Librerías / "La Ilustración" [3 líneas antecedentes todas a la izquierda; a la derecha de una raya vertical]: Paris / A. Donnamette / 81, calle des Saints-Pères, 81 // 1883 /

Tomo 1°: Anteportada: Biblioteca de autores mejicanos, v. bl.; portada, v. bl.; p. [1] v-xix. Algunos rasgos biográficos de Ignacio Rodríguez Galván, ligero examen de sus obras, firmado por Rafael de la Colina, en Puebla, feb. de 1881; 1-290 texto; [1] 292 índice, y al pie de esta última página: Corbeil. Imprenta Crété. / Tomo 2°: Anteportada, v. bl.; portada con Tomo II / Composiciones dramáticas originales / ", v. bl.; p. 1-345; texto [1] bl.; [1] índice con pie de imprenta; [1] bl.

Reimpresión de la segunda edición.

Ejemplares: DLC, IaU, CoDU, MxF, MxFI, MxFU, MxJ, NN, NRU, ViU.

2. OBRAS QUE EDITO

4. El / año nuevo / de / 1837. / [pleca] / Presente amistoso. / [pleca] / Méjico. / Librería de Galván / Portal de Agustinos nº 3. /
Anteportada, v. bl.; portada, v.: Imprenta de Galván a cargo de Mariano Arévalo, / calle de Cadena n. 2. / ; p. [1] iv prólogo, sin firma; 5-188 texto; 189 El Editor; 190 índice. 149 x 90 mm.

Valioso anuario que sirvió de órgano a los jóvenes literatos de la Academia de San Juan de Letrán, durante los años 1837 a 1840. Casi todos los trabajos publicados eran originales y por lo tanto —figurando sus autores entre los más notables de la época— representan una contribución importante a las letras mexicanas. Los críticos de la literatura mexicana no desconocen estos volúmenes, pero muy pocos los han podido consultar a causa de su rareza. En ellos se publicaron algunos de los primeros ensayos del romanticismo mexicano, en poesías, dramas y novelas. De este primer tomo hay una reseña en el *Mosaico mexicano*, t. 1 (México, 1836), p. 339. Publicó un examen crítico y extenso de las composiciones el eminente crítico José Gómez de la Cortina (véase nuestra sección 8, bajo este nombre).

Ejemplares: EM, MxF, TxU.

5. El / año nuevo / de / 1838. / [pleca] / Presente amistoso. / [pleca] / Méjico. / [dos plecas] / En la librería de Galván, / Portal de Agustinos n. 3. /
Anteportada litografiada, v. bl.; portada, v. con una cita de Malon de Chaide y: Imprenta de Galván a cargo de Mariano Arévalo, / calle de Cadena núm. 2. / ; p. [1] iv prólogo firmado por "Los editores"; 5-255 texto; 256 índice. 149 x 90 mm.

Aunque no consta en ninguno de los tomos quién era el editor, tenemos la afirmación del hermano del autor en la biografía que escribió para la primera edición de las poesías, a más de la de dos contemporáneos de Rodríguez Galván, que lo era él. Consúltense el *Año nuevo, presente amistoso* (México, 1848), editado por Manuel Payno, p. [i] y Guillermo Prieto, *Memorias* (México, 1906), t. 1, p. 217. Las composiciones del editor las detallamos bajo nuestras secciones correspondientes.

Ejemplares: EM, MxF, TxU.

6. El / año nuevo / de / 1839. / [pleca] / Presente amistoso. / [pleca] / Méjico. / [pleca] / En la librería de Galván, / Portal de Agustinos n. 3. /

Portada, v.; Imprenta de Galván a cargo de Mariano Arévalo, / calle de Cadena núm. 2. / ; p. [2] prólogo, sin firma; 5-215 texto; [1] índice. 150 x 92 mm.

Ejemplares: EM, MxF.

7. El / año nuevo / de 1840. / [pleca] / Presente amistoso. / [orn.] / Mégico. / En la librería de Galván, portal de Agustinos n. 3. /
Anteportada o forro litografiado, v. bl.; portada, v.: Imprenta de Galván, dirigida por M. Arévalo, / calle de Cadena n. 2. / ; p. [1] iv-v prólogo; [1] bl.; 7-265 texto; [1] bl.; 267-268 índice. 154 x 93 mm.

Creo que se debe la cesión de tan interesante periódico a la falta de protección del literato e impresor don Mariano Galván Rivera, tío del poeta. Durante el año 1840 tuvo un pleito que al fin perdió y, con él, su imprenta. Su sobrino, según parece, se separó de la librería de Galván, donde sirvió de dependiente, y acudió al entonces Ministro de Guerra, José María Tornel, quien "creó una plaza de escribiente supernumerario para que Rodríguez Galván no muriera de hambre" (Olavarría y Ferrari). Véanse también el *Calendario de las señoritas megicanas, para el año de 1843*, dispuesto por Mariano Galván, p. [5]-6, y *Colección de las efemérides publicadas en el Calendario del más antiguo Galván* (México, 1926), p. 6-7.

Ejemplares: EM, MxF.

8. Calendario / de las / señoritas megicanas / para el año 1838, / dispuesto / por Mariano Galván. / [orn.] / Mégico, / en la librería del editor, / Portal de Agustinos, 3. /
Anteportada, v.: Paris. — A. Everat; hoja para dedicatoria litografiada en el recto, v. bl.; portada, v. bl.; p. [1] 6-7 El Editor; [1] bl.; [1] 10-60 calendario; [1] 62-317 parte literaria; [6] 323 sobre modas; [1] 326-327 índice; [1] bl. 124 x 78 mm. 10 láminas, 3 en colores.

Primero de los cinco calendarios literarios que editó el impresor Mariano Galván. Aunque ninguno de los biógrafos del poeta le atribuye la labor editorial de estos calendarios, me parece muy probable que haya ayudado a su tío en la confección de ellos. El tipo de composiciones románticas y el hecho de que salieron algunas obras suyas, con su firma, en el último calendario después de su muerte, todo parece sugerir que el poeta no sólo intervino en la compilación, sino que también era autor de algunas de las composiciones anó-

nimas de los primeros calendarios. Ofrezco en prueba de esta atribución el caso del cuento histórico *El visitador*, que apareció en el calendario de 1838. No hay indicación alguna del autor pero el mismo cuento salió poco después en el *Museo yucateco*, t. 1, p. 348-56, bajo la firma de Ignacio Rodríguez. Como así firmaba a veces el poeta, y como la reedición del cuento apareció en el *Museo* en 1841, cuando todavía vivía Rodríguez Galván, parece no haber duda alguna de que en en efecto era éste el autor. Tampoco es mera coincidencia que el personaje principal del cuento fuese el visitador Muñoz, de quien Rodríguez trata en su drama *Muñoz, visitador de Méjico* (1838). Las otras composiciones que parecen ser del poeta, las pongo en lista en las secciones correspondientes.

Ejemplares: DLC, EM, ICN, LNT, NN.

9. Calendario / de las / señoritas megicanas, / para el año 1839, / dispuesto / por Mariano Galván. / [orn.] / Mégico, / en la librería del editor, / Portal de Agustinos, nº 3. /
Anteportada, v.: New-York; hoja con dibujo en dos colores, v. bl.; portada, v. bl.; p. [1] 6-8 El Editor; [1] 10-50 calendario; [1] 52-311 parte literaria; [1] bl.; [1] 314-316 [8] sobre modas; [1] 326-343 nombres propios y días de santo; [1] bl.; [1] 346 índice. 124 x 78 mm. Hay 10 láminas, 5 en colores.

Ejemplares: EM, NN.

10 Calendario / de las / señoritas megicanas, / para el / año bisiesto de 1840, / dispuesto / por Mariano Galván. / [orn.] / Mégico, / en la librería del editor, / Portal de Agustinos, nº 3. /
Anteportada, v.: Paris. — Decourchant, donde se imprimió; hoja con dibujo a dos colores, v. bl.; portada, v. bl.; p. [2] dedicatoria, v. bl.; [1] 8-48 calendario; [1] 50-308 parte literaria; [6] modas; [1] 316-334 nombres propios y días de santo; [1] 336 índice. 125 x 80 mm. 10 láminas, 3 de ellas en colores.

Ejemplar: EM.

11. Calendario / de las / señoritas megicanas, / para el año 1841, / dispuesto / por Mariano Galván. / [orn.] / Mégico, / en la librería del editor, / Portal de Agustinos, nº 3. /
Hoja con dibujo a dos colores, v. bl.; portada, v. bl.; p. [1] 6 prólogo, firmado por Mariano Galván Rivera; [1] 8-50 calendario; [1] 52-332 parte literaria; [1] 334-339 [7] modas; [1] 348 índice. 120 x 85 mm. 10 láms., 3 de ellas en colores.

Como falta la anteportada en mi ejemplar, no se puede decir dónde se imprimió.

Ejemplar: EM.

12. Calendario / de las / señoritas megicanas, / para el año de 1843, / dispuesto / por Mariano Galván. / [orn.] / Mégico, / en la librería del editor. / Portal de Agustinos, nº 3. /
Anteportada, v. bl.; hoja con dibujo a dos colores, v. bl.; portada, v. bl.; p. [1] 6 Señoritas megicanas, prólogo; [1] 8-50 calendario; [1] 52-304 parte literaria; [1] 306-310 [8] modas; [1] 320 índice. 120 x 85 mm. 9 láminas, 4 de ellas en colores.

Ultimo de la serie. Galván, explicando en el prólogo que suspendió este calendario en el año anterior "por los memorables sucesos del infando de 41", indica que en aquel año sufrió grandes pérdidas personales. Sin embargo, se anima a publicar éste de 43 "para ver si merece de vosotras una acogida más eficaz" que la que recibió en 41. Agrega que "vosotras en parte habéis contribuído á su desgracia, por no comprar todas el Calendario". Parece que la acogida no compensaba el gran esfuerzo del editor, que produjo en esta serie de calendarios tal vez las más bellas obras mexicanas de aquella época. A pesar de ser impresos todos al parecer en París, el *Calendario* puede considerarse mexicano por representar el saber tipográfico del editor y por contener muchas composiciones de autores mexicanos. "Despertaron la emulación de los impresores de alcurnia y ... sin duda a ellas se deben los alardes editoriales que se hicieron en México al entrar los años cuarentas" — Enrique Fernández Ledesma, *Historia crítica de la tipografía en la ciudad de México* (México, 1935), p. 62. No menos de diez composiciones de Ignacio Rodríguez Galván se publicaron en este último tomo del *Calendario*. O quiere decir que su tío le dedica el tomo a su muerte, que ocurrió a mediados del año 1842, o que la participación del poeta como autor, aunque anónimo, de las composiciones en los tomos anteriores, era en efecto muy importante. Las fechas al calce de las poesías corren desde 1839 hasta enero de 1842. No sería imposible que tuviese parte en esta compilación nuestro poeta, porque en aquellos días sería necesario preparar la copia con casi un año de anticipación para mandarla a París y recibir a fines de 1842 la obra impresa.

Ejemplar: EM.

13. El / recreo / de las familias. / ...est bien fou du cerveau / qui prétend contenter tout le monde... / La Fontaine. / [orn. con

las palabras "En un volúmen"] / Mégico: / Librería de Galván. / [pleca] / 1838. /

Portada, v.: Impreso por Mariano Arévalo, / calle de Cadena núm. 2. / ; p. [2] prólogo, sin firma; 5-472 texto; 473-475 anuncia la cesión del periódico; 476-478 índice; 479-482 lista de suscritores. 225 x 145 mm. ilustrado.

Cesó la publicación por falta de suscritores. No lo hace constar así el redactor, pero lo descubre el hermano del poeta en su biografía y lo afirma también un compañero de Rodríguez Galván en la que a su vez le dedicó en el *Diccionario universal de historia y de geografía*, t. 6 (México, 1855), p. 644-48, suscrita por E. M. O., o sea Eulalio María Ortega. De esta revista habla nuestro docto y modesto amigo Jefferson R. Spell en su utilísimo artículo "Mexican literary periodicals of the nineteenth century", *PMLA*, t. 52, núm. 1, p. 304-305, en los siguientes términos: "Less nationalistic in scope is *El Recreo de las Familias*, which includes, with original contributions by native literati, material from contemporary foreign literary journals, chiefly from the celebrated journal of the Spanish Romantic school, *El Artista*, edited by Eugenio Ochoa, who was also its most voluminous contributor. Of his articles, *El Recreo* reprinted 'Ramiro,' a Romantic tale; biographical sketches on Velásquez, Gallego, Trueba de Cossío, Murillo, Quintana, and Lope de Vega; an essay entitled 'Literatura'; and the poem 'Un suspiro de amor.' Other material from *El Artista* includes selections from García Gutiérrez's *El Trovador*; Trueba de Cossío's translation 'Sitio de Corinto,' by Byron; and Espronceda's 'Canción del Pirata' and excerpts from his 'Pelayo.' That this Spanish periodical furnished both inspiration ad literary models to the young Mexican contributors to *El Recreo* is clear; for not only did the biographical sketches and articles on literature by Ochoa suggest similar ones to the Mexican editors, but the influence of certain poems first printed in it —for example, Espronceda's 'Canción del Pirata' on Fernando Calderón's 'El soldado de la libertad'— is at once apparent. The Romantic spirit shows itself, too, in the melancholy nature of Rodríguez Galván's poems, such as 'La tumba,' and in both his and Sánchez de Tagle's translations from Lamartine. Though the influence of Romanticism is marked in the periodical as a whole, Classicism is not without its adherents, for Pesado published in it some of his finest poems." Parece mentira que ningún crítico se haya fijado todavía, al tratar de la obra de Rodríguez Galván, en lo mucho que influyeron en la formación de sus gustos literarios las tareas editoriales del *Recreo*. Un año des-

pués habla el poeta en su propia defensa y nos revela que se ha aprovechado de las traducciones que sigue haciendo: "Muchos notarán que hai en ella —se refiere al *Año nuevo de 1840;* véase p. iv— varios artículos traducidos, lo que arguye poca originalidad. A eso dirémos, que siempre que lo que se traduzca sea en sí bueno, no hai en ello desventaja, sinó que por el contrario es útil, i prueba que las obras estrangeras dignas de aprecio, son conocidas entre nosotros, i nos agradan. No hai quizá una nación que no haya dado principio a su literatura traduciendo lo bueno que hai en las estrañas. Sucede a los que se dedican a las bellas letras lo que a los pintores, quienes tienen que copiar mucho ántes de ser inventores." Muchos de los artículos anónimos que se publican en el *Recreo* posiblemente son del poeta; las composiciones que seguramente le pertenecen las dejamos anotadas en otras secciones de esta bibliografía.

Ejemplares: MxMi, MxZ.

14. El teatro escogido.

Antonio Rodríguez Galván, en la biografía ya citada, menciona ésta como obra publicada por el poeta. ¿Sería una colección de piezas de autores nacionales y extranjeros? No he podido encontrar ninguna obra con este título en las muchas bibliografías mexicanas que he consultado. Tampoco pude hallarla en algunas de las bibliotecas principales de México. No puedo creer que se haya equivocado el hermano del autor en cuanto a la existencia de esta obra, y así, espero que algún día aparezca un ejemplar de tan raro libro.

3. OBRAS DRAMATICAS

15. La capilla, escena dramática. *El año nuevo,* 1838, p. 51-63.
Firmada: I. Rodríguez. Fechada: 6 agosto 1837.
Jamás se representó. En cuatro partes y en prosa.

16. *Muñoz, / visitador de Méjico.* / Drama / en tres jornadas y en verso, / por / Ignacio Rodríguez. / Representado por primera vez en el Teatro Princi- / pal de Méjico, la noche del 27 de setiembre de 1838. / [cita de Lope de Vega de 4 líneas] / Méjico: 1838. / [raya] / Librería de Galván, / Portal de Agustinos N. 3. /
Portada, v.: Impreso por Mariano Arévalo, c. de Cadena N. 2. / ; 7 hojas prls., [2] 3-130 p., 1 hoja. 165 mm.

Se representó otra vez durante la vida del autor, el 29 de junio de 1841, sin lograr más que un éxito mediano. Véanse

XUM

Manuel Mañón, *Historia del Teatro Principal de México* (México, 1932), p. 84, y en la sección 8, bajo "Teatro Principal".

Ejemplares: Cu-B, NN.

17. Muñoz, visitador de México, fragmento. En la *Biblioteca del estudiante universitario* / 30 / Poesía / romántica / Prólogo de / José Luis Martínez / Selección de / Alí Chumacero / Ediciones de la Universidad nacional autónoma / México 1941 /
[1] hoja prl., p. xxv, [1], 203, [2]. Las siete composiciones del poeta ocupan las páginas 21 a 55, y son: Mi ensueño; Una flor; A la muerte; Adiós, oh patria mía; Suspende el rápido vuelo; Muñoz, y Profecía de Guatimoc.

18. El precito. Drama que no se publicó, según parece. La noticia más clara y extensa que tenemos nos la da Guillermo Prieto en sus *Memorias*, t. 1, p. 130: "Ensayó también un drama que se titulaba el *Precito*, en que ángeles y demonios, monstruos y vestiglos, frailes y chinas, reyes y mendigos andaban á las vueltas, y en que los *trancos*, no actos, abarcaban infierno, cielo y tierra en desastrada confusión." Sería el primer ensayo dramático del autor, del que no nos ha llegado ningún ejemplar.

19. *El privado del virrey*. Drama en cinco jornadas. México, Impreso por Ignacio Cumplido, 1842.
159 p. 200 mm.

Tomamos la descripción de la obra citada de Francisco Monterde, p. 308. Se estrenó el 24 de abril de 1842 en el Teatro Principal de México, según Olavarría y Ferrari, *Teatro*, t. 2, p. 47, y Mañón, obra citada, p. 88, aunque no nos dicen cómo la recibió el público.

Ejemplares: Cu-B, MxFI.

20. La señorita. Fragmento de El Angel de la Guarda, comedia inédita. En el *Calendario de las señoritas megicanas*, 1843, p. 51-56.
Lleva la fecha 1839 y el nombre del autor al fin. En verso.

21. El teatro moderno. Fragmento de El Angel de la Guarda, comedia inédita. En el *Calendario*, 1843, p. 289-291.

4. POESIAS

22. A don Miguel Mata y Reyes. *Repertorio de literatura y variedades* (México, 1841), p. 205-206.
Fechada a 7 dic., 1840 y firmada por el autor.

23. A ella. *El año nuevo*, 1837, p. 116.
Fechada: 18 dic., 1836. Firmada: I. R. G.

24. A la muerte de mi amigo d. Antonio Larrañaga. En *Año nuevo*, 1939, p. 157-160.
Fechada: 17 dic. 1838. Firmada: I. Rodríguez.

25. Idem. Véase nuestro número 17.

26. A la niña Rosa Galván Rodríguez. *Calendario de las señoritas megicanas*, 1843, p. 97-102.
Fechada: 23 marzo 1840. Firmada: I. R. Galván.

27. A un jóven. *Recreo de las familias*, p. 334.

Anónima.

28. Adiós ¡oh patria mía! *Guirnalda poética.* / [pleca] / Selecta colección / de poesías mejicanas. / [orn.] / Publicada / por Juan R. Navarro / para obsequiar á los señores suscritores á la / Biblioteca nacional y extranjera. / [orn.] / Méjico. / [pleca] / Imprenta de Juan R. Navarro, calle de Chiquis n. 6. / [pleca] / 1853. /
Portada, v. bl.; p. [2] Al que leyere; [2] suscritores; [1] 8-293 [1] texto; [2] índice, firmado por Juan R. Navarro, sin duda el editor.

La poesía de Rodríguez Galván se halla en las páginas 259-262. Damos arriba la descripción bibiográfica completa de esta antología, porque todavía no se ha descrito por bibliógrafo mexicano alguno.

29. Adiós ¡oh patria mía! Véase nuestro número 17.

30. Al buitre. Se publicó por primera vez en un periódico veracruzano bajo el seudónimo "Isidoro de Almada" — Guillermo Prieto, *Memorias*, t. 1, p. 130.
Es una de sus primeras y peores poesías románticas. También se publicó bajo el nombre "El canto de venganza".

31. Amor. A una niña de seis años de edad. *Calendario de las señoritas megicanas*, 1843, p. 103-107.
Fechada: 16 sep. 1841. Firmada: I. R. Galván.

32. El anciano i el mancebo. *Año nuevo*, 1840, p. 234-243. Fechada: 29 dic. 1839. Firmada: I. Rodríguez.

33. Idem. *Antología* / de / poetas mexicanos / publicada / por la Academia mexicana / correspondiente de la Real española. / [Pleca] /

Segunda edición. / [pleca] / México / Oficina tip. de la Secretaría de fomento / calle de San Andrés núm. 15. (Avenida Oriente 51.) / [pleca] / 1894 /

P. [5], vi; [1] 2-56 Reseña histórica de la poesía mexicana, firmada por J[osé] M[aría] Vigil; [3] 60-488 texto; [1] ii-iii índice; [1].

La poesía del poeta ocupa las p. 140-148 y va acompañada de las fechas vitalicias de él.

34. Idem. *México poético* / colección de / poesías escogidas de autores mexicanos / formada / por Adalberto A. Esteva / [orn.] / México / Tipografía de la oficina impresora del timbre / Palacio nacional / 1900 /

[5] 2-180; [6].

La poesía en las p. 26-37.

35. Idem. Véase nuestra sección 8ª, bajo "Holmes".

36. El ángel caído. *Año nuevo,* 1840, p. 119-128.
Fechada: abr. 1839. Firmada: I. Rodríguez.

37. ¡Bailad! ¡Bailad! *El Mosaico mexicano* (México, 1841), p. 326.
Firmada: Jeconias, pero es de Rodríguez Galván. Fué publicada antes en *El Cosmopolita.*

38. Idem. *El parnaso mexicano.* / [pleca] / Ignacio Rodríguez Galván. / Su retrato y biografia / con el juicio critico de sus obras / y / poesias escogidas de varios autores / coleccionadas / bajo la dirección del sr. / gral. d. Vicente Riva Palacio, [8 líneas] / [pleca] / Libreria La Ilustracion. / 12. —primera de Santo Domingo.— 12 / [pleca] / México, 1º de agosto de 1885. /

Anteportada, v. bl.; retrato litografiado; portada, v. bl.; p. [1] 6-9 Apuntes biográficos por Ignacio M. Altamirano; [1] bl.; 11-13 Bailad! Bailad!; 14-96 poemas de otros autores nacionales. 136 x 158 mm.

Sólo contiene una poesía de Rodríguez Galván.

38 bis. El Buitre. Véase número 30.

39. Cántico al Señor. Imitación del Salmo 135. *Calendario de las señoritas megicanas,* 1843, p. 225-228.
Fechado: sep. 1841. Firmado: I. R. Galván.

40. El canto de venganza. *El Mosaico mexicano,* t. 1 (México, 1836), p. 493-495.
Véase nuestro número 30.

41. El ciego. *El Recreo de las familias,* p. 446-447.
Fechada: 12 marzo 1838. Firmada: I. R.

42. Idem. *El Espectador de México,* t. 4 (México, 1851), p. 54-58.
Firmado: Ignacio Rodríguez Galván.

43. Un crimen. *Año nuevo,* 1838, p. 158-62.
Fechada: 13 oct. 1837. Firmada: I. Rodríguez.

44. El desengaño. *El Diorama* (México, 1837), p. 63-64.
Fechada: 24 feb. 1837. Firmada: I. R.

45. Idem. *Repertorio de literatura y variedades,* t. 2 (México, 1842), p. 78-79.
Firmada: I. R.

46. Eva ante el cadáver de Abel. *El Museo popular* (México, 1840), p. 211-213.
Fechada: 23 mayo 1837. Firmada: I. Rodríguez.

47. Una flor. *Año nuevo,* 1840, p. 129-30.
Fechada: 15 feb. 1839. Firmada: I. Rodríguez.

48. Idem. Véase nuestro número 17.

49. ¡Gran Dios, qué divina! *El Mosaico mexicano,* t. 2 (México, 1837), p. 300.
Firmada: Ignacio Rodríguez.

50. El infortunio. *Año nuevo,* 1838, p. 77-79.
Fechada: 21 abr. 1837. Firmada: I. Rodríguez.

51. La inocencia. *Año nuevo,* 1839, p. 83-88.
Fechada: 27 jun. 1838. Firmada: I. Rodríguez.

52. El insurgente de Ulúa. *Año nuevo,* 1837, p. 57-60.
Fechada: 19 nov. 1836. Firmada: I. R. G.

53. Jalapa. *El Mosaico mexicano,* t. 7 (México, 1842), p. 566.
Fechada: 23 mayo 1842. Firmada: Ignacio R. Galván.

54. El licenciado Muñoz. *El Diorama* (México, 1837), p. 80.
Fechada: 24 abr. 1837. Firmada: I. Rodríguez.

XUM

55. Mi ensueño. *Año nuevo,* 1839, p. 104.
Fechada: 19 dic. 1838. Firmada: I. Rodríguez.

56. Idem. *Sonetos varios* / de la / musa mexicana. / Colección dedicada / al insigne poeta español / d. José Zorrilla. / [pleca] / México. / [pleca] / Imprenta de Vicente Segura, / calle de Cadena núm. 10. / [pleca] / 1855. /
Anteportada, v. bl.; portada, v. bl.; [1] 6-218 texto; [2] índice; [4] bl. Obra editada anónimamente por José Sebastián Segura, que contiene poemas de veintitrés poetas mexicanos.

La poesía de Galván se halla en la p. 33.

57. Idem. Véase nuestro número 17.

58. Mis ilusiones. *Año nuevo,* 1839, p. 95-100.
Fechada: 6 sep. 1838. Firmada: I. Rodríguez.

59. Mora. *Año nuevo,* 1837, p. 117-141.
Fechada: 10 sep. 1835. Firmada: I. R. G.

60. La muger. *El Recreo de las familias,* p. 125.
Sin firma, pero creo que es obra de Galván.

61. El Pájaro. *Año nuevo,* 1837, p. 54-57.
Fechada: 15 abr. 1835. Firmada: I. R. G.

62. El perro egoísta. Fábula. *Calendario de las señoritas megicanas,* 1843, p. 165-169.
Fechada: 1841. Firmada: I. R. Galván.

63. La poesía, el amor y el licor. *Año nuevo,* 1839, p. 101-103.
Fechada: 10 jun. 1838. Firmada: I. Rodríguez.

64. Profecía de Guatimoc. *Año nuevo,* 1840, p. 60-76.
Fechada: 16-27 sep. 1839. Firmada: I. Rodríguez.

65. Idem. Véase nuestra sección 8ª, bajo "Menéndez y Pelayo".

66. Idem. *Las cien mejores poesías (líricas) mexicanas.* Nueva edición refundida. México, Librería de Porrúa hnos. y cía., 1935.
[4] h. prls., p. [1] viii-xxx, 284, [4]. Hay otra edición de 1914.

La poesía del poeta en las p. 105-120.

67. Idem. Véase nuestro número 17.

68. Un rayo de la luna. *El Recreo de las familias*, p. 285.
Firmada: I. Rodríguez. Fechada a 30 enero 1838.

69. La sanguijuela i el cerdo. Fábula. *Año nuevo*, 1840, p. 179-181.
Fechada: 9 marzo 1839. Firmada: I. Rodríguez.

70. La satisfacción. *El Recreo de las familias*, p. 297.
Anónima, pero ¿poesía de Galván?

71. El soldado ausente. *El Recreo de las familias*, p. 439-440.
Fechada: 15 marzo 1838. Firmada: I. Rodríguez.

72. El sordo en el concierto. *Año nuevo*, 1839, p. 32-35.
Fechada: 19 dic. 1838. Firmada: I. Rodríguez.

73. Suspende el rápido vuelo. *Semanario de las señoritas mejicanas*, t. 3 (México, 1842), p. 377-378.
Fechada: 1837. Firmada: I. Rodríguez Galván.

74. Idem. Véase número 17.

75. El tenebrario. *El Mosaico mexicano*, t. 2 (México, 1837), p. 160.
Firmado: Ignacio Rodríguez.

76. El tocado. *Repertorio de literatura y variedades*, t. 1 (México, 1841), p. 121-122.
Firmado: I. Rodríguez. En prosa y verso.

77. La tumba. *El Recreo de las familias*, p. 107, 126-131, 168-175, 256-269.

5. NOVELAS Y CUENTOS

78. La cruz rústica. *Calendario de las señoritas megicanas*, 1839, p. 85-124.
Anónima, pero la creo obra de Galván.

79. Idem. *Biblioteca de autores mexicanos*, 33. Novelas cortas de varios autores. Tomo I. México, Imp. de V. Agüeros, 1901, p. 435-465.
También anónima.

80. Don Juan de Escobar. *Calendario de las señoritas megicanas*, 1838, p. 67-100.
Anónima, pero probablemente obra de Galván.

81. Idem. En la *Biblioteca de autores mexicanos* citada arriba, p. 385-412.

82. La hija del oidor. *Año nuevo*, 1837, p. 73-94.
Fechada: 27 nov. 1836. Firmada: I. R. G.

83. Idem. En la *Biblioteca de autores mexicanos* citada arriba, p. 91-114.

84. Manolito el pisaverde. *Año nuevo*, 1838, p. 163-199.
Fechada: 9 nov. 1837. Firmada: I. Rodríguez.

85. Idem. En la *Biblioteca de autores mexicanos* ya citada, p. 115-156, bajo su nombre.

86. La procesión. *Año nuevo*, 1839, p. 105-156.
Fechada: dic. 1838. Firmada: I. Rodríguez.

87. Idem. También en el vol. 33 de la *Biblioteca de autores mexicanos*, p. 157-212, bajo su nombre.

88. Ricardo y Laura. *Calendario de las señoritas megicanas*, 1843. p. 171-198.
Lleva al fin la inicial "G", que puede ser de Mariano Galván, de Ignacio Gondra o de nuestro poeta.

89. Idem. *Biblioteca de autores mexicanos*, t. 33, p. 467-488, anónima.

90. Tras un mal nos vienen ciento. *Año nuevo*, 1840, p. 133-178.
Firmado: I. Rodríguez. Cuento dialogado.

91. Idem. *Biblioteca de autores mexicanos*, t. 33, p. 213-262.

92. El visitador, Año de 1567. *Calendario de las señoritas megicanas*, 1838, p. 265-292.
Anónima, pero de Rodríguez Galván. Véase número 8.

93. Idem. *El Museo yucateco* (Mérida, 1841), t. 1, p. 348-356.
Firmado: Ignacio Rodríguez.

94. Idem. *Biblioteca de autores mexicanos*, t. 33, p. 413-433, anónimo.

95. El zapatero literario. *El Recreo de las familias*, p. 385-386.
Cuento corto.

6. ARTICULOS VARIOS

96. Bretón de los Herreros. *El Recreo de las familias*, p. 441-445.
Biografía y crítica, con retrato litografiado.

97. Calderón. Ibidem, p. 2-12.
Firmado: R. Fragmentos y crítica.

98. Un coplero mejicano del siglo XIX. *Año nuevo,* 1838, p. 147-157.
Firmado: R. Artículo costumbrista. Fecha: 19 oct. 1837.

99. Don Angel de Saavedra. *El Recreo de las familias,* p. 361-370.
Biografía y crítica con retrato litografiado.

100. Doña Concepción Domínguez. Ibidem, p. 457-459.
Biografía, con retrato litografiado. Firmado: I. R.

101. Leyendas españolas por José Joaquín de Mora. *Repertorio de literatura y variedades,* t. 1 (México, 1841), p. 209-212.
Reseña crítica.

7. TRADUCCIONES

102. El ángel y el niño, elegía a una madre, traducida de Juan Reboul. *Calendario de las señoritas megicanas,* 1843, p. 199-202.
Fechada: 30 mayo 1841. Firmada: I. R. Galván.

103. Antigüedades. *El Mosaico mexicano,* t. 2 (México, 1837), p. 180-184.
Las iniciales I. R. G. que calzan el artículo pueden ser también de Ignacio Rafael Gondra. El original es de Julia Fontenelle.

104. Artes y oficios. Ibidem, p. 394-398.
Firmado: I. R. G. Véase nota número 103.

105. Bellas artes. *El Recreo de las familias,* p. 55-62, 132-137.
Traducido del *Enciclopedie* por I. R. G.

106. Catalina Howard, drama de Alejandro Dumas. Citando un dato de Ignacio M. Altamirano, Francisco Monterde, en su *Bibliografía del teatro en México,* p. 476, atribuye esta traducción a nuestro autor. Consultando *El Apuntador* (México, 1841), vemos que el 28 de agosto de 1841 se representó dicho drama en el Teatro Principal, con Soledad Cordero en el papel sobresaliente. Aunque hubo otras representaciones de *Catalina Howard,* creo que si Rodríguez Galván hizo una traducción es muy probable, dado su amor a la citada actriz, que sea ésta, la que ella representó.
Es casi seguro que no llegó a imprimirse.

107. La confesión de Luis XI, fragmento. *Año nuevo,* 1840, p. 245-260.
Traducción libre de la tragedia *Luis XI,* de Casimiro Delavigne, acto IV, escenas 6 y 7. Firmado: I. Rodríguez.

108. Las desgracias de Kan, tragedia histórica de los chinos. *El Recreo de las familias*, p. 194-199.
Original de Han Kong Tsew. Traducida del francés por I. Rodríguez.

109. Espejo de los poetas, epigrama. *Calendario de las señoritas megicanas*, 1843, p. 137.
Original de Balochi.

110. Genoveve de Brabante, tragedia. *El Recreo de las familias*, p. 427-435.
Traducción de un extracto hecho por X. Marmier. Firmado: I. Rodríguez.

111. La guerra civil. *Año nuevo*, 1840, p. 182-187.
Imitación de *El conde de Carmañola*, acto II, coro, de Alejandro Manzoni. Firmado por I. Rodríguez y fechado a 19 ago. 1839.

112. El incendio, por Dupaty. *El Recreo de las familias*, p. 53-54.
Traducción firmada por R. Prosa histórica.

113. La isla desierta, drama del abate Metastasio. *Calendario de las señoritas megicanas*, 1838, p. 191-218.
Traducción anónima, pero posiblemente de Galván.

114. Los mundos imaginarios, por Aimé Martin. Ibidem, 1843, p. 229-256.
Traducción firmada: I. R. Galván. Novela.

115. La pasión, himno sagrado traducido de Alejandro Manzoni. Ibidem, p. 131-136.
Fechado: enero 1842. Firmado: I. R. Galván.

116. Razas americanas. *El Mosaico mexicano*, t. 2 (México, 1837), p. 200.
Las iniciales al fin, I. R. G., pueden ser de Isidro Rafael Gondra o de nuestro poeta y traductor.

117. Siroe, rey de Persia, ópera del abate Metastasio. *Calendario de las señoritas megicanas*, 1839, p. 163-255.
Traducción anónima. Monterde, obra citada, p. 477, trae la siguiente nota de Ignacio M. Altamirano: "Hay razones para creer que la traducción de esta pieza de Metastasio, que apareció anónima, pertenece a Galván." No expresa Monterde dónde hace constar esto Altamirano y no he podido encontrar el pasaje. Nuestras razones para creerla de Galván, se expresan bajo nuestro número 8.

118. La sombra de Dirce, fragmento. *Año nuevo,* 1840, p. 131-132. Traducción del *Aristodemo,* acto III, escena 7, de Vicente Monti. Firmada: I. Rodríguez.

8. OBRAS CRITICAS Y BIOGRAFICAS REFERENTES A GALVAN

Agüeros, Victoriano
Rodríguez Galván. *El Tiempo Literario* (México, 1883), p. 198-201.
Estudio bien pensado, crítica justa, con amplio acopio de datos.

Altamirano, Ignacio Manuel
Ignacio Rodríguez Galván, Apuntes biográficos. Véase número 38.

———
Ignacio Rodríguez Galván. *La Revista de México,* t. 3, núm. 24 (16 junio 1889), p. 298-299.

Altamirano, Alberto I.
Influence de la littérature française sur la littérature mexicaine (México, s. f.), p. 39-40.
Busca la influencia de Alfred de Vigny, sin éxito.

Arróniz, Marcos
Manual de biografía mejicana (París, 1857), p. 277-280.
Breve biografía y apreciación, valiosas por ser obra de un contemporáneo del poeta.

Baz, Gustavo
Rodríguez Galván, ensayo crítico. *El Domingo* (México), 3ª época, núm. 2 (26 mayo 1872), p. 18-19.

Cejador y Frauca, Julio
Historia de la lengua y literatura castellana, t. 7. (Madrid, 1917), p. 214.
Copia a Menéndez y Pelayo, q. v.

Coester, Alfred
The literary history of Spanish America (Nueva York, 1928), p. 335-337.
Analiza las obras más conocidas de Galván.

Fernández Ledesma, Enrique
Viajes al siglo XIX (México, 1933), p. 63-69.
Trata de la boga de la actriz Soledad Cordero, de quien Galván se había enamorado desatentadamente.

Galán, El [seudónimo]

Teatro Principal, Catalina Howard. *El Apuntador* (México, 1841), p. 206-207.

Sobre la representación de este drama de Alejandro Dumas, tal vez traducción de Galván, el 28 ago. 1841.

Galindo, Miguel

Apuntes para la historia de la literatura mejicana (Colima, Colima, 1925), p. 154-158, 195.

Breve biografía con notas críticas.

García, Rubén

Rodríguez Galván, Ignacio. *Fichas bio-bibliográficas mexicanas*, serie II, núm. 8.

Breve resumen de su vida y obra; retrato.

García Cubas, Antonio

Diccionario geográfico, histórico y biográfico de los Estados Unidos Mexicanos (México, 1890), t. 4, p. 459-460.

Artículo biográfico suscrito por F[rancisco] Sosa, tomado de su *Mexicanos distinguidos*, q. v.

Gómez de la Cortina, José Justo

Ecsamen crítico / de / algunas / de las / piezas literarias / contenidas / en el libro intitulado / El / Año nuevo. / [pleca] / México. / [pleca] / Impreso por Ignacio Cumplido, / calle de los Rebeldes n. 2. / [pleca] / 1837. /

Portada, v. bl.; p. [2] "Al sr. d. J. F. de L." firmado por el autor; 5-42 texto con firma al fin. 195 x 120 mm.

Con el propósito de alentar y corregir los esfuerzos creadores de los jóvenes literatos, este crítico diplomático e inteligente examinó una por una las composiciones del primer tomo del *Año nuevo*, haciendo observaciones muy atinadas para su corrección. Es una obra sumamente rara.

Ejemplares: C-S, TxU.

González Obregón, Luis

Breve noticia / de los / novelistas mexicanos / en el siglo XIX / por / Luis González Obregón. / [dos plecas] / México. / [pleca] / Tip. de O. R. Spíndola y Comp., Ex-Seminario 2. / 1889. /

Portada, v. bl.; p. [2] dedicatoria, v. bl.; [1] 6-11 prólogo; [1] bl.; [1] 14-61 texto cronológico con 90 autores; [1] bl.; [2] índice. 134 x 100 mm.

Sólo menciona cuatro títulos del autor.

González Peña, Carlos
Historia de la literatura mexicana (México, 1928), p. 306-309, 331-332.
Crítica independiente y amplia. Véase también la 2ª edición de la misma historia, que es idéntica, México, 1940, p. 169-170, 183.

Holmes, Henry A.
Spanish America in song and story (Nueva York, 1932), p. 350-353.
Reproduce "El anciano y el mancebo", con una brevísima indicación crítica.

Horta, Aurelio
Mexicanos ilustres; bosquejos biográficos para el uso de los establecimientos de instrucción pública (México, 1883), p. 73-76.
Datos biográficos esenciales, con una nota sobre la actitud de Galván frente a la muerte.

J.
Recuerdos biográficos, D. Ignacio Rodríguez Galván. *El Museo mexicano,* t. 2 (México, 1843), p. 265-269.
Datos biográficos importantes. ¿Obra de José María Tornel, íntimo amigo y protector de Galván? Retrato litografiado.

Jiménez Rueda, Julio
Historia de la literatura mexicana (México, 1934), p. 150-151.
2ª edición. La 3ª es de México, 1942; véanse p. 149-150. Sigue en su crítica al señor Menéndez y Pelayo, q. v. Las novelas que menciona como publicadas por Agüeros salieron antes en el *Año nuevo.*

Leduc, Alberto, et al.
Diccionario de geografía, historia y biografía mexicanas (París, 1910), p. 830.
Brevísima referencia a su vida y obra.

Mañón, Manuel
Historia del Teatro Principal de México (México, 1932), p. 84, 88, 90.
No contiene nada nuevo.

Mariscal, Mario
Ignacio Rodríguez Galván: un destino romántico. *Filosofía y letras,* núm. 7 (jul. / sep. 1942, México), p. 57-66.
Sumario de crítica y de biografía, pero falta una debida preparación bibliográfica al estudio. Se echa de ver que no cono-

XUM

ció ciertas obras del poeta y ciertas fuentes biográficas. Sin embargo, es el estudio más amplio que tenemos, hasta la fecha, de las obras del poeta. Anuncia que este trabajo y una selección de composiciones de Galván van a salir en un tomo de la serie *Biblioteca del estudiante universitario.*

Menéndez y Pelayo, Marcelino

Antología de poetas hispano-americanos publicada por la Real Academia española, t. 1 (Madrid, 1927), p. cxiv-cxviii.

Desde luego, crítica autorizada. Lástima que no tuviese presente toda la producción poética del autor. Reproduce en las p. 90-106 la "Profecía de Guatimoc", a la que llama "la obra maestra del romanticismo mexicano", y agrega que "si hubiera escrito siempre así, le faltaría poco para ser gran poeta".

O[rtega], E[ulalio] M[aría]

Rodríguez Galván (D. Ignacio). *Diccionario universal de historia y de geografía,* t. 6 (México, 1855), p. 644-648.

Estudio fundamental en cuanto a la biografía y la crítica de Galván, hecho por un íntimo amigo suyo.

Pimentel, Francisco

Obras completas, t. 4 (México, 1903), p. 509-539.

Critica ampliamente todas las obras más importantes del poeta, pero lo hace desde su punto de vista de preceptista y positivista.

Prieto, Guillermo

Memorias de mis tiempos, 1828 a 1853 (México, 1906), t. 1, p. 126, 128-30, 184, 187-188, 213-214, 217, 271-272, 337-338, 360; t. 2, p. 5, 65, 81.

Obra imprescindible para el estudio de la época y del autor. Era contemporáneo de Galván.

Reid, J. Lloyd

The Mexican historical novel 1826-1910 (Nueva York, 1939), p. 58-63.

Analiza los aspectos románticos de los dramas, pero no se da cuenta de que también era novelista.

Sánchez, Luis Alberto

Historia de la literatura americana (Santiago de Chile, 1937), p. 227, 240, 304.

Sosa, Francisco
Biografías de mexicanos distinguidos (México, 1884), p. 902-905.
Biografía mediana.

Teatro Principal. *El Apuntador* (México, 1841), p. 72-73.
Revista teatral de la presentación de *Muñoz, visitador de México,* en el Teatro Principal, el 29 de junio de 1841. No se recibió muy bien. Dice el crítico: "el plan es bueno; buenos y sostenidos los caracteres; hermosa, flúida y correcta la versificación; atrevidos, nobles y aun sublimes los pensamientos; pero la acción es tarda, los diálogos largos, y alguno de ellos, aunque lleno de bellezas, no muy conducente: hablo del de Gonzalo y Celestina."

Torres-Rioseco, Arturo, y Warner, Ralph E.
Bibliografía de la poesía mexicana (Cambridge, Massachusetts, 1934), p. xv y 75.
Citan las tres colecciones de poesías; brevísima crítica.

Urbina, Luis G.
La vida literaria de México (Madrid, 1917), p. 152-155.
El lugar de Galván en el desarrollo de la literatura nacional: poetiza lo nacional.

Usigli, Rodolfo
México en el teatro (México, 1933), p. 73.
Referencia breve; retrato.

Zorrilla, José
La flor de los recuerdos (México, 1855), p. 449-52.
Breve mención; cita las poesías que le dedicaron a Galván cuando murió, Ramón Isaac Alcaraz y Guillermo Prieto.

ERNEST RICHARD MOORE,
Oberlin College.

COLECCION LITERARIA

Su poesía y él

ESTE de Arévalo Martínez es un caso, en la vida literaria de América, en el que no se puede separar la poesía del poeta. La poesía es el hombre, y el hombre es la poesía. Es una poesía casi desliteraturizada. Y es una existencia casi no vivida, o, más bien dicho, vivida sonambúlicamente, con el sonambulismo de una vida de niño.

Por eso le tengo tanto afecto. Por eso le quiero con cariño de hermano. Le quiero por su apego amoroso, por su espalda imprecavida, siempre a merced de los rasguños, por su inocencia cargada de años y de hijos, por su acurrucamiento en los regazos de cada amistad nueva, por su casi voluptuosidad en el cariño, que le hace encorvarse como gata bajo la mano suave de un elogio mimoso o de una fúlgida querencia.

Su poesía es así: como es su vida. En su vida, los actos ordinarios se clarifican en bondad. En su poesía, se clarifican en belleza, que es otra forma de bondad. Por eso, en su poesía, no hay acto malo, ni hay acto insignificante, ni vulgar, ni grosero. Sólo hay acto poético. Todas esas impurezas vividas, al pasar por el crisol de su lira, se le convierten en purezas rimadas.

El vive como canta, y canta como vive: con sencillez de pájaro.

¿Habéis visto un ojo de agua corriendo suave sobre guijas redondas y pulidas? . . . Pues así.

¿Habéis contemplado cómo se abren las flores de los prados bajo el beso del alba? . . . Pues así.

¿Habéis escuchado cómo pía, en el hueco de algún árbol, en ensayo de trino, un pajarito acabado de nacer? . . . Pues así.

Pues así es su poesía. Agua que corre, capullo que se abre, buche que suelta su gracia musical. Cosa de Dios, casi sin tizne de hombre. Cosa natural, fresca de espontaneidad, sin artificio,

XUM

sin sutilezas rebuscadas, sin atenuaciones calculadas. Por eso, al leer un verso suyo, quienes tienen alma virgen de todo apego artificioso, cogen ese verso con mimo, sienten el deseo de acercárselo al pecho o de aspirarlo: algo como lo que se siente cuando se está cerca de un recién nacido. Es una poesía de candorosidad y ropa limpia.

Le besé la mano y olía a jabón:
yo llevé la mía contra el corazón.

Le besé la mano breve y delicada,
y la boca mía quedó perfumada.

Muchachita limpia, quien a ti se atreva,
que como tus manos huela a ropa nueva.

Besé sus cabellos de crencha ondulada:
¡si también olían a ropa lavada!

¿A qué linfa llevas tu cuerpo y tu ropa?
¿En qué fuente pura te lavas la cara?

Muchachita limpia, si eres una copa
llena de agua clara!

Y en la suave exquisitez de ese poema está el espejo de lo que es su poesía. Ella huele a ropa limpia, a pañal infantil, a cosa pura. Mas no vayáis a suponer que su candor quiera decir simpleza. Por el contrario, en todos los versos del poeta surge la rara mezcla de algo muy natural, pero a la vez muy complicado y muy sutil. Sabed mirar una pupila de niño: un cristal de inocencia reflejando infinito . . . Pues así.

Porque Arévalo y el alma de Arévalo es en cada cosa un niño. Mira como niño, teme como niño, pide caricias como niño. Y aun piensa a veces como niño. Pero —y ahí está lo raro— entre la infantilidad casi inconsciente, parpadea la sabiduría y fluye el agua en que tremula la luna del lejano misterio . . . Un sér de niño con un espíritu de Eternidad. Una ancianidad de milenios en un corazón recién nacido.

Dos hijos: mi esposa
—que tiene el criterio
de una mariposa—;
y ebrio de misterio,

ciego de cariños,
yo, que marcho en pos:
somos cuatro niños
sin madre, buen Dios!

Yo vivo con modos
tan hechos de sueño,
que acaso de todos
soy el más pequeño.

Somos cuatro armiños
que van sin pastor.
Somos cuatro niños
huérfanos, Señor!

Y así como es él, es su vida; y así como es su vida, es su poesía.

Y como él es puro de alma; y como su vida es pura de intención, limpia de odio, encendida en amor, sin pliegues de reserva, toda ella abierta al sol, su poesía también es algo puro, de quintaesencia de pureza. Poesía pura. Mas no poesía pura en el sentido que a esa frase le asigna Valéry y a que alude mi querido González Martínez, que es una pureza de exclusivismo artístico, sino, por el contrario, en el sentido de una pureza que suprime casi toda preocupación de forma, en la que el verso surge sin nada artificioso, sin esnobismos literarios, sin atenencia a escuelas, sin ansias de épater al burgués, sin búsquedas de cosas raras, sin manufacturas especiales; que surge con apariencias de descuido, como salida del soplo universal: como sale la estrella matutina de la fronda celeste, húmeda de luz de amanecida, fresca de eternidad.

Los intelectuales pueden reírse de él; porque el intelecto sólo mira hacia abajo, y no sabe deletrear las auroras. El poeta ignora, cuando teje una estrofa, si aquello es nuèvo o viejo. El se abre el alma, que está conectada con la Vida, y echa la Vida sobre el verso; y el verso entonces es Vida: Eternidad. Y la Eternidad no es antigua ni moderna: Es.

* * *

Os digo que la poesía de Arévalo es Arévalo. El nada sabe de lo que nosotros llamamos naturaleza exterior. Es una lira que suena con todos los vientos de la Vida. Por eso, cuando él quiere salirse de la expresión espontánea de su propio sér; cuando él busca expresar conocimiento, o habla de cosa externa, o procura encenderse en entusiasmo ocasional; cuando él, saliendo de él, se acuerda de que hay que pensar y decidir, esto es, de que es indispensable existir, su poesía se opaca, pierde el sabor jugoso, porque, dejando de ser efluvio eterno, se hace cosa de libro, seca abstracción, filosofía, razonamiento, patriotismo, vida condicionada.

. . . A ratos, sin embargo, parece que el misticismo de Arévalo se ensancha tanto, que llega a penetrar en los recintos de lo ÚNICO; *que deja de ser dualidad y relatividad. Piensa una vez en*

San Francisco de Asís, el divino
San Francisco de Asís, su camino
caminaba con paso seguro.
San Francisco sentía que el muro
también tiene un espíritu oscuro.

Y al pasar por la calle vacía
de los pobres hermanos menores,
se apretaba a la piedra sombría
y cantaba su canto de amores.

Y ese canto, que es en ese momento el canto de Arévalo Martínez, proclama unciosamente la Suprema Unidad, y afirma que todo cuanto vemos

Y la ortiga y el cardo
y el espíritu cruel del leopardo
que empurpura de sangre su túnica
y aquella alma que anima las breñas
son pedazos no más de un Alma Unica
que está toda en las cosas pequeñas.

Otras veces, parece que comprende como un iluminado, y que sabe que la ilusión externa de las cosas es la que forma nuestra cárcel terrena; y exclama pidiendo a su memoria que ya no siga construyendo imágenes, y a su mente que ya no piense sino en El, esto es, en lo ÚNICO. *Y entonces el tono de los versos reproduce los ecos de San Juan de la Cruz.*

No quiero, entendimiento,
que entiendas más que de El, que es tu alimento.

No construyas, memoria,
más imágenes ya de esta ilusoria
vida, porque construyes en el viento.

Otras, siente en su sér la Unidad plena, la Absoluta, la que no admite tú *ni* yo, *ni tiempo, ni espacio, ni causa, ni efecto, ni bien, ni mal. Y, entonces, ama "a los corderos", pero también "a los lobos que se comen a los corderos"; y siente "el dolor del burlado", pero también "la alegría del que se mofa"; porque, en esos instantes, sabe que las carnes comidas y los colmillos que laceran y el dolor del burlado y el goce del burlador, no son sino expresiones del Algo Único a través de nuestra conciencia imaginal: que en el burlado se halla el burlador, y en los maxilares del lobo la carne manida del cordero. Y, entonces, en una total liberación, quizás sentida, más que comprendida, declara al fin: "Yo*

ya no vivo: ¡he muerto! ¡Alguien vive por mí!" Es el Yo que en ese momento ha muerto en él! ¡Es la separatividad que fenece! ¡Es la ilusión que se deshace! ¡Alguien vive por él! ¡Y ese Alguien es lo ÚNICO: *el Algo en que ya no hay ni mal ni bien, ni fiel que adora ni Deidad adorada, porque todos los números se reabsorbieron en el* UNO!

Pero ¡ay! que ese estado final, esa liberación, esa absoluta comprensión, esa total superhombría, dura un instante apenas: y el poeta torna a ser el místico de antes, el teresiano dolorido, que cree en el mal y en el infierno, que abomina su carne, que se horroriza de sí propio, que, entre la cárcel ilusoria, siente sed tanta de su Dios infinito, que, como la otra, muere porque no muere; *pero que, al mismo tiempo, distinto de la otra, tiene horror de morir; y que se adhiere a la vida como un náufrago que se ahoga; y que hasta a ratos saborea el pecado como una confitura maligna que en doble forma lo fascina y lo intimida.*

Santa Teresa se dolía de sus muchos pecados, *de sus escrúpulos nerviosos, trocados por ella en liviandades; y Arévalo Martínez se siente, como ella,*

Irremediablemente loco
y malo y lleno de vileza.

Y, dirigiendo su plegaria a su Dios, a su Señor aparte, dícele con desconsuelo:

¡Malas bestias somos, Señor! ¡Qué nos cuesta
marchar por la senda de acuerdo con Vos!
Sobre cuatro patas parece que vamos
y no merecemos marchar sobre dos.

Y en la exquisita poesía "Navidad", en que florece, sobre una ingenua rama eglógica, la Rosa Mística de tallo profundo, mezcla el poeta las infinitas ansias de unirse al Cristo Redentor, que son propias del castellano misticismo, con el concepto del Cristo Único, culminación y trascendencia de todo misticismo: del Cristo que no reside fuera de ninguna conciencia, sino que se halla, como el Supremo Arquetipo de la Suprema Única Flor, en la simiente de nuestro Corazón.

Allí, en ese leve poema, reside todo un mundo humano y divino: el asco de sí mismo, de su establo corpóreo; la aspiración a ser lavado por manos del Señor; y, en medio de todo eso que no pasa de los trigales de lo ilusorio y relativo, la visión instantánea de la Celeste Realidad: ¡el Cristo de lo ÚNICO!

Oídlo:

Pastores lo han visto.
Ha nacido ya.
¿En mi alma el Cristo
cuándo nacerá?

Mi alma tiene fiebre,
sombra mi razón,
y peor que un pesebre
es mi corazón.

Pesebre sin techo
lo vió descender:
y sólo en mi pecho
no quiere nacer.

Tocan las campanas
sus sonoras dianas,
su alegre din dan.
Males capitales
son los animales
que en mi pecho están.

Si lo limpias de una
lepra de razón,
como abierta cuna
es mi corazón.

Cristo, dolorida,
manos suplicantes
te hacen oración.
¡No tomes mi vida
sin que nazcas antes
en mi corazón!

Ya lo veis: todo. Todo Arévalo, todo el misticismo de Arévalo, y toda la liberación que ya alborea dentro del alma sacudida de Arévalo, se encierra en ese poema, menudo y fresco como una rama de égloga, pero de hondos, infinitos alcances. Lo humano y lo divino. Lo esotérico y lo trascendente.

El Cristo externo, histórico o legendario, a quien visitaron al nacer los pastores y que vió la luz en un pesebre; las campanas que tocan y que recuerdan al devoto los días de la Semana Santa; las manos suplicantes que rezan pidiéndole al Señor; la razón que enturbia el alma con su lepra; los pecados capitales que como bichos se enroscan en el pecho; el dolor, la ansiedad, la duda, el asco de sí mismo . . . ¡lo humano, que cae bajo la cruz, escarnecido y acardenalado, goteando la sangre y paladeando hieles! . . . Pero

también se asoma lo Divino, cuando surge a lo lejos la visión libertadora, la que nos abre las puertas de la cárcel del yo, la que nos grita: "¡La cruz es la ilusión! El madero y el látigo y la espina me las fabrica el miedo! El Cristo sufre cuando el Cristo es un hombre; pero el Cristo se anega de ventura cuando, deshecho el hombre, el radioso DIOS ÚNICO, nace en mi Corazón!"

SANTIAGO ARGÜELLO

SENSACION DE UN OLOR

Oh de los rostros sabios que he llevado a mis labios
(como vinos traidores.
Las mujeres sencillas que senté en mis rodillas
(como ramos de flores.

Y sobre todo una, de cabellera bruna,
(que parecía flor
y que dejó en mi vida la vaga, la diluída
(sensación de un olor.

Sus ojos de diamante, tenían la inquietante
(mirada del no ser
y me dió la más fuerte sensación de la muerte
(que me dió una mujer
y la más encendida sensación de la vida
(que he podido tener.

XUM

RETRATO DE MUJER

Ella es una muchacha muy gorda y muy fea;
pero con un gran contento interior.
Su vida es buena como la de las vacas de su aldea
y de mí posee mi mejor amor.

Es llena de vida como la mañana;
sus actividades no encuentran reposo;
es gorda, es buena, es alegre y es sana;
yo la amo por flaco, por malo, por triste y por ocioso.

En mi bohemia, cuando verde copa
se derramaba, demasiado henchida,
ella cosió botones en mi ropa
y solidaridades a mi vida.

Ella es de esas mujeres madres de todos
los que nacieron tristes o viven beodos;
de todos los que arrastran penosamente,
pisando sobre abrojos, su vida trunca.
Ella sustituyó a la hermana ausente
y a la esposa que no he tenido nunca.

Cuando se pone en jarras, parece un asa
de tinajo cada brazo suyo; es tan buena ama de casa
que cuando mi existencia vió manchada y helada y destruída
la lavó, la aplanchó; y luego, paciente,
la cosió por dos lados a la vida
y la ha tendido al sol piadosamente.

LLAMA

Todos los inquietos, los que no han sosiego,
me buscan. Conocen mi signo de fuego.
Yo lamo sus almas con llama de amor.
Los tuesto en mi brasa deliciosa, y luego
los hago que vuelvan al propio dolor.

Pero ya no pueden olvidarme. Lejos
de mi llama viva, buscan sus reflejos,
con ansia infinita sin tregua de arder.
Salen en cenizas, y al verse tan viejos
se sienten quemados por una mujer.

Volvieron más tristes, más solos que antes
a frías alcobas y frías amantes,
que ahora desdeñan con ruda altivez;
pero yo rechazo sus brazos distantes
porque sólo pueden quemarse una vez.

Maldicen entonces de mí. Yo les digo
que fué un don mi fuego, que no me prodigo,
que me les di en gracia de su condición
de ser inflamables, y luego prosigo
buscando otras almas dignas de mi don.

¡Y ellos me adivinan! Porque yo soy llama,
porque yo devoro, y aquel que me ama
se pierde y se quema. ¡Y lo saben ya!
Mas corren a mí ávidos cuando los reclama
mi lengua de fuego que a quemarlos va.

CAIDA

Ella era humilde y suave, fina como una perla;
cada una de sus gracias contribuyó a perderla;
pródiga y pecadora: así la amo yo.
No se midió mil veces con la medida avara;
no se vendió por rica, no se negó por cara;
sencilla, humildemente, toda se regaló.

A la virtud de otras su culpa yo prefiero;
ella no regateaba: se daba por entero;
al farisaico amante rindió su corazón.
Pero ¡ay de aquel que tuvo la femenil ofrenda
si la ruindad le cubre los ojos con su venda
y nada entrega a cambio del generoso don!

VEDADO

Contempla esa boca.
¡No puede besar!
Contempla esos ojos.
¡Como tú lo esperas no te mirarán!

Míralo. Es divino.
Lo crucificaron y por nuestro amor.
Y precisamente cuando le clavaron
el último clavo de crucifixión
fué cuando vedaron a sus dulces labios
tus labios, mujer.

Si ese hombre te besa, los desheredados
pierden su sostén,
los huérfanos quedan sin padre, y las viudas
quedan en viudez.
Si ese hombre te besa ya no besa al mundo.
Ungele los pies.

Contempla sus ojos. Si como lo esperas
te mirasen, luego perderían luz.
Mira los contornos de esa boca pura.
Se marchitarían si la besas tú.

CADENAS

Se sosegó la bestia. Dios mío, ¡qué alegría!
Y al sosegarse, el alma doliente que en mí había
con fatigado vuelo voló hacia su Señor;
y cuando estuvo cabe sus plantas de azucenas,
besólas amorosa. ¡Y le pidió cadenas
para guardar al monstruo que había en su interior!

EL LLAMAMIENTO

Trabajador, te aguarda la sementera;
prepárate a ayudarnos, trabajador.
Hace ya largo tiempo que se te espera
y la tarea es mucha, trabajador.

Innúmeras edades labramos tu coraza
y finos instrumentos pusimos en tus manos.
Ya nada te intimida; ya nada te amenaza.
¡Por ti esperamos tánto! Tu ayuda, oh libre, danos.

—No puedo. Estoy inerme. Mentira mi armadura.
Orgullo se interpuso y entreabre su juntura.
¿Cómo llevar la carga, y al borde del abismo,
si voy ya tan cargado? Me llevo ya a mí mismo.

Desolación. La noche. Suenan las dulces voces;
pero se va apagando su armónico rumor.
En tanto el tiempo de oro pasa con pies veloces
y apenas ya se escucha lejos: ¡Trabajador!

LABORES

Hay la labor del obrero
que se fija una tarea
y hay la virgen idea
nacida de cuerpo entero

y con la expresión precisa,
que es como la forma pura
que se ha tendido sumisa
para una nueva criatura.

Hay dos maneras de hacer:
y la mía, cuando escribo,
es arrojar un ser vivo
como lo hace una mujer.

MOTIVO DE LECHE Y MIEL

Leche y miel esa mujer.
Esa mujer leche y miel.
Mira: qué leche su tez
y sus cabellos, qué miel.

Pues yo he visto en su mirada
esa inefable dulzura
que tiene la miel dorada
y tu celeste blancura,
leche recién ordeñada.

Dulcedumbre de sus ojos.
Dulcedumbre, dulcedumbre.
De sus ojos lumbre clara,
lumbre clara, clara lumbre.

LE BAILABAN LOS OJAZOS

Le bailaban los ojazos
picarones en la cara.
Se ofrecía con los ojos
sin que luego diera nada.

Y un buen chico literato
que la amaba
les decía a sus amigos
que era honrada
toda ella, menos esos
discos negros de su cara,
porque ellos, pecadores,
diariamente se entregaban.

ME ENSEÑO LA NIÑA

Me enseñó la niña su rodilla blanca
y era un polo níveo de tal perfección
que evalué las cosas que antes codiciara
con otra medida y otra proporción.
Tiaras de pontífices, cetros de monarcas
no provocarían así mi ambición.
El cándido cono se ensanchaba luego
hasta el albo límite de fino calzón;
y encima de todo dos límpidos ojos
me miraban riendo con pura expresión.
Y aquel universo blanco era tan bello
que sentí congojas en el corazón.

ARPA

Cuerpo de la mujer, arpa rendida
que la mano del hombre pulsa y toca
y en el deliquio del contacto loca
da la nota más alta de la vida.

Yo la he podido contemplar transida;
y en los acordes que el placer provoca
la pulsé con el alma y con la boca
mejor que con la mano estremecida.

El toque varonil pasa violento
desde el pie hasta la crencha destrenzada;
bajo el vientre demórase un momento
sobre la concha tibia y nacarada
y la máquina azul del firmamento
vuelve a surgir del seno de la nada.

XUM

CONQUISTA

Apenas le dimos vista
nos sujetó a servidumbre.
¡Qué rápida es la conquista
de sus dos ojos de lumbre!

Sus dulces ojos floreales,
camuflaje de violetas,
que esconden, primaverales,
sutiles armas secretas.

Ojos tan dulces, tan bravos
ojos como de luceros,
apenas osamos veros
y ya nos hacéis esclavos.

Tan ardientes, tan certeros,
sus ojos conquistadores,
como las fieras arteros;
sus suaves ojos de flores.

POR UN CAMINITO ASI

Por un caminito así
una vez yo me perdí
y fuí a parar a la gloria
por un caminito así.

Lleno de sombra y de encanto,
con misterioso horizonte
que se adentraba en mi alma
y se metía entre el monte.

En un caminito así
una vez yo me encontré.
Desde que volví a perderme
ni dónde ni cuándo sé.

¿Dónde irá ese caminito?
¿Será el mismo de aquel día,
en el que yo me encontraba,
en el que yo me perdía?

Por un caminito así
una vez yo me perdí
y fuí a parar a la gloria
por un caminito así.

LUJO

¡Lástima de muchachita,
la del perfume barato,
la de la cara bonita,
la de raído zapato!

Una esperanza encendida
la estimula y la desvela,
sin saber lo que es la vida:
y va de fiesta a la escuela
modestamente vestida.

¡Dulce y juvenil embrujo!
La existencia ha sido avara
y su belleza consume.
Mas ella va con el lujo
de aquella bonita cara
y aquel barato perfume.

LAS PRIMERAS LLUVIAS

Regadera celestial
regaba todas las plantas
y como cuando tú cantas
sonaba un himno triunfal.

Al reclamo de las lluvias
brotaban los abejorros
y se ponían sus gorros
más pintados las alubias.

Estrenaban trajes nuevos
los hombres y las campiñas;
iban de rosa las niñas
y de verde los renuevos.

Regordetes zompopones
botaban alas marchitas
como tú cuando te quitas
la mantilla en los salones.

Y a ti, mi aromada Lola,
te había vestido el agua
con la más pomposa enagua
que ha lucido una amapola.

Y lucía abrillantado
tu espíritu albo y canoro
como el disco del sol de oro
cuando el agua lo ha lavado.

VOY CON LA ESPINA

Voy con la espina de aquella frase
llena de encono que ella me dijo
y me socava desde mi base.
Ella es el astro porque me rijo.
Voy con la espina de aquella frase.

Cristo diez horas llevó corona
dura de espinas sobre las sienes.
Ya hace diez meses que me aprisiona
esta corona de sus desdenes.

AL ENVEJECER

Como esas ciruelas de pulpa rosada
que cuando ya tienen la piel arrugada
se muestran más dulces, así esa mujer
parece que capta más pura belleza,
parece acrisola su miel de terneza
al envejecer.

Hoy miré una cana sobre su cabeza
por mí tan amada con tan tierno amor,
para mí tan llena de ideal pureza
y mi afecto se hizo más hondo y mejor.

ES NECESARIO

Es necesario el aceptar la muerte
para poder actuar sobre la vida;
y por eso la sien encanecida
tuvo siempre el político más fuerte.

Pero también para aceptar la muerte
es necesario conocer la vida,
y sólo el que la tiene conocida
y bien la estima enrostrará su suerte.

Yo siento por la vida tal encanto
que acaso como yo no la ama tanto
ningún mortal para morir nacido.

Y porque la amo así precisamente
estoy pronto a pasar como un valiente
la misteriosa puerta del olvido.

XUM

EL FRUTO DE NIETZSCHE

Ya puedo convivir con mi alimaña
en relativa paz, reconciliado
con lo que antes llamaba mi pecado
de cruel sensualidad y artera maña.

Y en madurez el fruto de mi hazaña
es aceptarlo todo, que he aceptado
hasta en hora muy pronta ser segado
cual vana mies por la mortal guadaña.

Lo entiendes todo, oh mente tan cumplida,
y lo amas todo, oh corazón tan fuerte.
Y así aunque con la entraña dolorida

he de caer sobre la tumba, inerte,
en paz con la virtud y con la vida
y en paz con el pecado y con la muerte.

DISPUESTA

Dispuesta a que pase lo que el Señor quiera,
lista para el viaje postrer de la vida;
madura, madura, para la partida
y también madura para larga espera;
así está mi alma, tranquila, adormida,
en el misterioso tramo de escalera
en que se contemplan, con luz encendida,
los dos hemisferios de una misma esfera.

¡QUE IMPORTA!

Qué importa tu ignorancia, esa ceñida
venda en tus ojos y el enigma fuerte,
si por mucho que ignores de la vida
sabrás volver al seno de la muerte.

Y tu debilidad también no importa;
que has de cumplir con tu destino advierte;
aun para el ser más débil es bien corta
esa fácil tarea de la muerte.

No importa tu fealdad. Yo sé que un día
alguien ha de estrecharte y retenerte
y habrás de descansar con ufanía
en los brazos seguros de la muerte.

Y qué importa ese mal que te devora
y que en el lecho te sujeta inerte
contando tu dolor hora tras hora
si tu dolencia curará la muerte.

TITERES

Que la naturaleza me hablaba pareció
con una voz interna que era mi propio yo.

—El dolor que te intimida
y el placer con que te incito
son fuerzas que necesito
para defender tu vida.

Estímulo suficiente
en placer y dolor llevo.
Como un fantoche pendiente
de estos dos hilos te muevo.

Muevo un hilo de placer,
muevo un hilo de dolor,
y buscas a la mujer
y corres tras el amor,
tras el honor y la gloria
o el abrigo y la comida . . .
¡en la farsa transitoria
de títeres de la Vida!

PORQUE A CADA DIA BASTA EL PROPIO AFAN

Si ahora pan tenemos que para mañana
no nos atormente la falta de pan.
Nada se consigue con la angustia humana
porque a cada día basta el propio afán.

Si al ser que tú amas lo ves extenuado
no temas se vaya como otros se van.
Ya agobia tu alma verlo tan cansado.
¡No lo llores muerto si aún está a tu lado!
Porque a cada día basta el propio afán.

Si el temor de un pronto fracaso te llena;
pero aún en tus manos honra y oro están.
¡Déjale al mañana su parte de pena!
Porque a cada día basta el propio afán.

Si el desvío lloras de algún ser amado
no lo aumentes cuando esté a tu lado
mostrando las penas que a tu paso van.
Tu dolor lo aleja más si está alejado.
Porque a cada día basta el propio afán.

Por tu viacrucis paso a paso avanza
con la cruz a cuestas, como avanzo yo;
pero no añadas tu desesperanza
a la cruz amarga que el Señor te dió;
pero no añadas tu desesperanza
porque ésa ni el mismo Cristo la llevó.

LA NAVE

Todos van veloces hacia su destino.
Los pequeños nautas ya no tienen tino
y ninguna mano maneja el timón.
Fuerzas misteriosas empujan la nave.
Hacia dónde marcha, ninguno lo sabe.
Se llama su nombre "Desesperación".

Hace siglos marcha la nave sombría,
el dolor por carga y un ciego por guía.
Lleva los destinos de la humanidad.
La tripula el hombre. Marcha todavía.
Seguirá marchando por la eternidad.

PANADERO

Este pan que he compuesto en la vida
nunca a mí me ha traído alegría.

Con el grano que engendra la tierra,
con el grano segado en la siega,
con el grano que muele el molino,
yo compuse mis panes de trigo.

Y hoy me muero como un panadero
junto al horno caliente y al fuego.

EL TRIUNFADOR

Era un triunfador. La vida un día
como una vid de magia
dobló hacia él, opulentos, sus racimos.
Los pudo contemplar. Sobre su frente
de su mano al alcance
todos los frutos de la vida fueron.

Fué allí el maduro fruto de la gloria,
el útil del dinero,
el lleno del poder y de la fuerza,
y el dulce del amor, pues se entregaron
al vencedor innúmeras mujeres,
y hasta aquella vestal inaccesible
llegó por fin a compartir su lecho.

Pero él siempre mostraba
ceño duro y mirada de tristeza,
y sólo yo entendí que un infinito
dolor lo poseía.

Porque una tarde, al regresar cansado
de entrojar los racimos abundantes,
halló que una mujer, la compañera
humilde de su vida,
su esposa ante la ley y ante la iglesia,
herida por su ausencia y sus desdenes
lo había abandonado para siempre.

XUM

EXPRESION

Yo sé que no he dado
mi expresión suprema
y yo sé que acaso
nunca darla pueda.

Mi frente cansada
se inclina a la tierra;
pero mi alma muda
siempre darla espera . . .

Acaso los hombres,
si yo la dijera,
volver sentirían
a su propia tierra,
y el mundo ya inútil
como vaga niebla,
es también posible
que se disolviera.

Cuando mi alma siente
que la silabea
sobre mis dos ojos
ponen una venda
y con cruel mordaza
mis labios apresan.

¡Si yo les contara
lo que el alma encierra!

¡Si yo les contara
su hermosura eterna!
¡Que todo es mentira
si yo les dijera;
que todo es mentira
salvo el alma nuestra!

Si yo refiriese:
la muerte es quimera,
modo que reviste
la única existencia.
Y no es otra cosa
toda humana pena
que un procedimiento
con que Dios opera . . .

Mirad esa rosa
tan pura y tan bella:
pertenece al orden
de la gracia eterna.

PRESENCIA

. . . De aquel que es mi Señor
y en cuya presencia yo quisiera andar . . .
—¿Quién es tu Señor?
—El amor.
—¿Cómo quisieras andar?
—En ejercicio de amar.

Hace un llamado a mi alma la campana.
Oye su voz lejana . . .
Me invita a la oración.
¡Póstrate, corazón!

VIA CRUCIS

Las seis viejecitas que se arrodillaban
juntas, en el ciclo de cada estación
del Calvario Santo, juntas se inclinaban
y se santiguaban con gran devoción
y juntas hacían isócronamente
ante la cruz sacra la misma oración.

Aroma de incienso se alzaba en volutas
blancas, como nimbo de amor y piedad;
en el amplia nave del templo, el silencio
daba un sello augusto de honda majestad.
Y aquel cuadro puro de las viejecitas
parecía fijo por la eternidad.

TELON DE FONDO

Telón de fondo de mi vida
has sido tú, mi bien querida,
desde mi suave juventud.
Porque el dulce "¿tú me quieres?"
lo proferí a muchas mujeres;
pero detrás estabas tú.

Ellas pasaron y tú quedas
con tus sonrisas y las sedas
de tu mirada y de tu voz.
Y así al final de la jornada
puedo decir que no amé nada
más que encontrar tu corazón.

Puedo decir con juramento
que yo he vivido de tu aliento
y de la gloria de tu faz.
Mi veleidad no ha sido, en suma,
sino mi breve y blanca espuma;
pero en el fondo estaba el mar.

HOGAR

Una mujer enciende el fuego del hogar
y a él se calienta el corazón del hombre.

Mientras subsiste todo se puede hacer en paz;
hasta morir.

Ella remienda el traje roto
y los desgarrones que causan en el alma
la esperanza fallida,
la traición del amigo,
la cesantía en el trabajo
y todo otro dolor.

Oh padre, oh esposo, oh hermano, oh hijo,
no pierdas la serenidad mientras haya en tu casa una mujer.

MAMAS AZULES DE LA TIERRA

¡Mamas azules de la tierra, montañas de la América:
la libertad lactó en vuestros pezones!
La libertad es una india americana
de pelo lacio y con la piel de cobre.

La libertad se baña en nuestros ríos
desde el Mississippí hasta el Amazonas.
La libertad se nutre con los granos
del maíz que albergó rubia mazorca.

La libertad asciende a las alturas
por la escalera augusta de los Andes
y señorea como soberana
las tierras que circundan los dos mares.

Guarda la América ímpetu rebelde
allá en lo más hondo de su entraña.
¡Que nadie intente sojuzgarla nunca!
Tierra es de libertad la americana . . .

¡Mamas azules de la tierra, montañas de la América:
la libertad lactó en vuestros pezones!
La libertad es una india americana
de pelo lacio y con la piel de cobre.

AVENTURA

Ir a la aventura
con el alma llena de una gran locura,
buscando con ansia nuestro propio yo.
Marchar por la vía
que sólo descubre nuestra fantasía
y que va a una tierra que nunca existió.

Buscando con brío
lo nuevo, lo extraño, raro y singular;
sintiendo el hastío
de lo que es corriente, común y vulgar.

Ir a la aventura, valiente y bizarro,
como Marco Polo,
Cortés y Pizarro,
pero con más fuerza porque va uno solo.

Ir a la aventura
con el alma llena de una gran ventura.

FANTASIA

Todos los galanes
tienen sesenta años
y las que pretenden
pasan de cuarenta,
salvo una pareja
desvaída y mustia
que hace mucho tiempo
que perdió la cuenta.

Ellos así dicen:
¡dulce amada mía,
plétora de encantos,
conjunto de hechizos!
Y al hablar se mueven
con un ruido extraño
dentro de sus bocas
los dientes postizos.

Y ellas así claman:
¡dulce amado mío,
flor de caballeros,
mi dueño y señor!
Y queda en los vidrios
de sus espejuelos
al hablar un suave
reflejo de amor.

Y bailan mazurcas
y polcas de antaño
con un ritmo lento
de tardo compás.
Y lanza a los aires
el breve esqueleto
de un cupido alado
su flecha al azar . . .

PUBLICACIONES
del
INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

Biblioteca de Clásicos de América

Constituirá no sólo una selección de autores y de obras iberoamericanas, sino también una historia de la literatura iberoamericana, en cien tomos. En cada tomo, la selección literaria irá acompañada de un estudio biográfico y crítico, notas explicativas y bibliografía.

Se han publicado los siguientes tomos:

	Estados Unidos	Otros países
	—	—
I. *Antología poética*, de Manuel González-Prada	2.50 Dls.	2.00 Dls.
II. *Prosas y versos*, de José Asunción Silva	2.00 „	1.50 „
III. *Cuentos*, de Horacio Quiroga . . .	2.50 „	2.00 „
IV. *Flor de tradiciones*, de Ricardo Palma	2.50 „	2.00 „

Colección Literaria, Series A y B

Amplia y verdadera antología de la poesía iberoamericana contemporánea, editada por Carlos García-Prada. Se publica en dos series. La Serie A es parte integrante de la REVISTA IBEROAMERICANA, órgano del *Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. La Serie B se publicará en cuadernos separados. Todas las selecciones irán acompañadas de estudios y noticias biográficas y bibliográficas.

De la Serie A se han publicado:

	Estados Unidos	Otros países
	—	—
I. *15 poemas*, de Porfirio Barba Jacob .	.50 Dls.	.40 Dls.
II. *16 poemas*, de León de Greiff . .	.50 „	.40 „
III. *42 poemas*, de Luis C. López . . .	.50 „	.40 „
IV. *17 poemas*, de Julio Vicuña Cifuentes	.50 „	.40 „
V. *35 poemas*, de Rafael Arévalo Martínez	.50 „	.40 „

Pedidos a:

NINA LEE WEISINGER

University of Texas. Austin, Texas.

NUEVO PRECIO DE NUMEROS ATRASADOS

DE LA

REVISTA IBEROAMERICANA

Por el aumento de suscriptores que solicitan los primeros números de REVISTA IBEROAMERICANA y la demanda constante de los mismos, por parte de instituciones y particulares que desean tener sus colecciones completas, se hallan a punto de agotarse los números atrasados, que previsoramente se conservaban.

En vista de ello, el Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana se ha visto obligado a aumentar el precio de esos números atrasados de la REVISTA, órgano del mismo.

Los precios fijados, por ahora, a los cuatro primeros números, son los siguientes (en dólares):

Número	Estados Unidos	Otros países
1	2.75	2.25
2 y 3	2.50	2.00
4	2.00	1.50
5 y siguientes	1.50	1.00

Como es fácil advertir por dichos precios, en la venta de esos números atrasados se hacen concesiones análogas a aquellas de que disfrutan los suscriptores de la REVISTA IBEROAMERICANA, fuera de los Estados Unidos.

Pedidos a:

NINA LEE WEISINGER

University of Texas. Austin, Texas.

MEMORIA

DEL

TERCER CONGRESO INTERNACIONAL
DE CATEDRATICOS

DE

LITERATURA IBEROAMERICANA

Publicada por

UNIVERSIDAD DE TULANE — INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

Tomo de más de 250 páginas y 12 trabajos en torno al tema "El nuevo mundo en busca de su expresión"

TRABAJOS:	AUTORES:
La empresa de América y el sentido de la libertad	José María Chacón y Calvo
O homem cósmico de América	Afrânio Peixoto
Conceitos históricos da América brasileira	Gilberto Freyre
Crisis europea, cultura americana	César Barja
Americanismo y americanidad	Baldomero Sanín Cano
México en busca de su expresión	Julio Jiménez Rueda
La eternidad de España en América	Federico de Onís
La democracia en América	Alberto Zum Felde
Who speaks for New World Democracy	Henry Seidel Canby
Posición de América	Alfonso Reyes
La expresión literaria de América	Antonio Aita
La poesía hispanoamericana del presente y del porvenir	Arturo Torres-Rioseco

Contiene, además, un Prefacio de Arturo Torres-Rioseco

Discursos de los señores

John E. Englekirk — Alfred Coester
Rufus Carrollton Harris — Mariano Picón-Salas
Carlos García-Prada

Noticias sobre otros trabajos y una documentación completa del programa y de las actas del Congreso

$ 3.00 en los Estados Unidos — $ 2.00 en los demás países

Pedidos a:

MIDDLE AMERICAN RESEARCH INSTITUTE

Tulane University

NEW ORLEANS, LOUISIANA

MEMORIA

OF THE SECOND INTERNATIONAL CONGRESS OF PROFESSORS OF IBERO-AMERICAN LITERATURE

An excellent collection of studies in Latin American Literature and Philology which contains contributions by many of the most distinguished scholars in the field from Latin America, Spain, and the United States. Only a limited number of copies are available.

A volume of more than 400 pages ..... $ 3.50

OTHER BOOKS ON HISPANIC SUBJECTS

Grandes novelistas de la América Hispana, with detailed biographical, critical material, and analyses of their works, by Arturo Torres-Rioseco, Professor of Spanish American Literature in the University of California ..... (cloth) 3.50

La Novela en la América Hispana, by Arturo Torres-Rioseco ..... (paper) 0.75

Don Carlos de Sigüenza y Góngora, a Mexican Savant of the Seventeenth Century, by Irving A. Leonard..... ..... (paper) 2.75

Spain's Declining Power in South America, the years 1730-1806, by Bernard Moses..... (cloth) 3.00

The Civilization of the Americas, by Simpson, Beals, Priestley, Alsberg, González, Fitzgibbon... (paper) 1.00

Essays in Pan-American, by Joseph B. Lockey.. (cloth) 2.00

Beside the River Sar: Selections from *En las Orillas del Sar* by Rosalía de Castro, translated by S. G. Morley ..... (cloth) 1.50

Sonnets and Poems of Anthero De Quental, translated by S. G. Morley..... (cloth) 1.50

Studies in the Administration of the Indians of New Spain, by L. B. Simpson..... Vol. I & II 1.50
Vol. III 1.75
Vol. IV In Press

AND OTHERS. WRITE FOR LIST.

ORDERS SHOULD BE SENT TO THE BERKELEY OFFICE

The University of California Press
Berkeley and Los Angeles, California

MEMORIA

DEL PRIMER CONGRESO INTERNACIONAL DE CATEDRATICOS DE LITERATURA IBEROAMERICANA

Publicada por

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

PREFACIO DE MANUEL PEDRO GONZÁLEZ

UN TOMO DE MÁS DE 200 PÁGINAS, $ 1.50

Pedidos a:

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Selected reading texts on different levels

☐ LA FUENTE DE LAS CALAVERAS. PATTISON.
A Mexican mystery. An exciting story for third term reading.
Published in March, 1944

☐ CONTOS DO BRASIL. HAMILTON AND FAHS.
Sixteen Portuguese stories by contemporary authors. Graded in difficulty. *Published in March, 1944*

☐ LOS DE ABAJO. (AZUELA) Englekirk and Kiddle.
An annotated edition of the famous Mexican novel with Introduction. *181 pages, $ 1.40*

☐ DOÑA BÁRBARA. (GALLEGOS) Dunham.
Edited for students on an intermediate level. Glossary and notes. *280 pages, $ 1.75*

☐ AN OUTLINE HISTORY OF SPANISH AMERICAN LITERATURE. *Second Edition* Hespelt, Leonard, Reid, Crow, and Englekirk.
The authoritative guide to authors, works, criticism, etc., by periods and genres. *192 pages, $ 1.75*

Write for complete catalogue.

F. S. CROFTS & CO.

101 Fifth Avenue. New York 3, N. Y.

The ANTOLOGIA POETICA of MANUEL GONZALEZ PRADA, first in the series CLASSICS OF LATIN AMERICA to be published under the auspices of the International Institute of Ibero-American Literature, is now for sale at $2.50.

The anthology contains nearly 400 pages, is beautifully printed, carries an excellent introduction and many notes by Carlos García-Prada, and is to date the finest single volume representing the works of the famous Peruvian master.

COPIES ARE LIMITED, SO PLEASE PLACE ORDERS AT ONCE WITH NINA LEE WEISINGER, UNIVERSITY OF TEXAS, AUSTIN, TEXAS.

OBRAS POSTUMAS DE GONZALEZ-PRADA

Trozos de vida (1933) — Poemas	$ 1 00
Bajo el oprobio (1933) — Panfleto contra las tiranías militares en América Latina	0 75
Baladas peruanas (1935) — Poemas	0 50
Anarquía (1936) — Artículos sociales	0 50
Nuevas páginas libres (1937) — Ensayos	0 75
Grafitos (1937) — Epigramas	1 25
Figuras y figurones (1938) — Artículos políticos	0 75
Libertarias (1938) — Poemas	1 00
Propaganda y ataque (1939) — Artículos religiosos y políticos	0 75
Baladas (1939) — Poemas	1 50

De venta en

LA PRENSA, 245 Canal Street, New York.

Para remitir por correo, por cada libro.... 15 centavos
„ „ C. O. D. „ „ „ .... 25 „
No envíe dinero suelto por correo. — Use cheque o giro postal.

Mansilla

UNA EXCURSIÓN A LOS INDIOS RANQUELES

Edited by Otis H. Green
University of Pennsylvania

This classic of the Argentine holds a place in Latin American literature comparable to that of Parkman's *Oregon Trail* in the literature of the United States. Reliable critics have placed *Excursión* beside Sarmiento's *Facundo* and Hernández's *Martín Fierro,* as one of the three most representative works in the national literature.

HENRY HOLT AND COMPANY

257 Fourth Avenue New York 10, New York

S. L. HARRISON'S

Lindas Tierras de México

- A gaily written, copiously illustrated account of a trip through Mexico, based on the author's own travels in and intimate knowledge of that country
- Simple vocabulary using the highest type of current Mexican idiom
- Furnishes an ideal basis for lively, concrete conversation practice for which exercises are provided

D. C. HEATH AND COMPANY

Boston New York Chicago Atlanta
San Francisco Dallas London

THE SPANISH TEACHERS' JOURNAL

HISPANIA

Established 1917.

AURELIO M. ESPINOSA, *Editor 1917-1926;*

ALFRED COESTER, *Editor 1927-1941.*

Published by the American Association of Teachers of Spanish.

Editor, HENRY GRATTAN DOYLE, The George Washington University, Washington, D. C.

Associate Editors, WILLIAM BERRIEN, MICHAEL S. DONLAN, AURELIO M. ESPINOSA, JR., CARLOS GARCÍA-PRADA, E. HERMAN HESPELT, WALTER V. KAULFERS, FRANCIS M. KERCHEVILLE, JOHN T. REID, JAMES O. SWAIN.

Business Manager, EMILIO L. GUERRA, Benjamín Franklin High School, New York City.

HISPANIA appears four times a year, in February, May, October, and December. Subscription (including membership in the Association), $2.00 a year; foreign countries, 40 cents additional for postage. Each number contains practical and scholarly articles for teachers of Spanish and Portuguese, including helpful hint for teachers new to the field. A sample copy will be sent on request to the Secretary-Treasurer of the Association. Addres subscriptions and inquiries about membership to: GRAYDON S. DELAND, *Secretary-Treasurer*, American Association of Teachers of Spanish, Denison University, Granville, Ohio.

HISPANIA is an ideal medium through which to reach the organized Spanish teachers of the United States. For advertising rates, address the *Business Manager*.

Articles, news notes, and books for review should be addressed to the *Editor*.

A LA UNIDAD
POR LA CULTURA

AMERICA

HABANA, CUBA
DIRECCION
Y ADMINISTRACION
Paseo de Martí 116
TELEFS: M-9665 M-3700

REVISTA DE LA ASOCIACION DE ESCRITORES Y ARTISTAS AMERICANOS

PRECIO DE SUSCRIPCION $2.00 DOLARES

THE INTER-AMERICAN MONTHLY

A new publication devoted to reporting and interpreting life in the Americas. Edited by John I. B. McCulloch, former editor of Pan American News and The Inter-American Quarterly — and incorporating both publications.

The Inter-American Monthly is an invaluable source of timely information on politics, headline personalities, art, music, literature, trade and finance, education — comprehensive, authoritative, and realistic.

Free sample copy on request.

Subscription rates: 3 years — $7, 2 years — $5, 1 year — $3.

Special rates for classroom use.

THE INTER-AMERICAN MONTHLY

1200 National Press Bldg. Washington, D. C.

TULANE UNIVERSITY, colocada estratégicamente en la ciudad de New Orleans, se interesa vitalmente en el desarrollo de una fraternidad más cordial entre las Américas, y por medio de su departamento de español y su Instituto de Middle American Research trabaja hacia este fin. La Universidad saluda al Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana como a una organización dedicada al mismo ideal, según se lee en su lema: A LA FRATERNIDAD POR LA CULTURA.

THE TULANE UNIVERSITY OF LOUISIANA

New Orleans

XUM

BE SURE — anticipate 1944 requirements

DON'T FAIL to send us your Desiderata

REMEMBER we specialize in LATIN AMERICANA

-oOo-

FOREIGN & INTERNATIONAL BOOK CO., INC.
America-South-of-U.S.

110 East 42nd Street.
New York 17, N. Y.

FRANZ C. FEGER
70 Fifth Avenue
NEW YORK 11, N. Y.

Blanco Villalta: Conquista del Río de la Plata. B. A., 1943	$ 1.50
Echagüe, J. P.: Por donde corre el zonda. B. A., 1940	2.50
Esténger, R.: Cien de las mejores poesías cubanas. La Habana, 1943	1.65
Gallegos, Gerardo: Beau Dondón conquista un mundo. La Habana, 1943	1.00
Hays: Twelve Spanish American Poets. 1943	3.50
Monterde, Francisco: El temor de Hernán Cortés. México, 1943	1.50

NOTICE TO MEMBERS

PLEASE patronize our advertisers and thus contribute to the financial support of your institute. Our advertisers have splendid collections of Latin American books at prices no higher than you would pay elsewhere. When ordering from them, please mention the *REVISTA*.

THANK YOU

LIBRERIA
"CERVANTES"
DE
JULIO SUAREZ

Lavalle, 558 **Buenos Aires**

LIBROS ANTIGUOS Y MODERNOS, RAROS Y CURIOSOS, REFERENTES A LA AMERICA DEL SUR

Sección especial al servicio de NOVEDADES
(Historia, Literatura, Derecho, Ciencias y Artes)
en las condiciones más ventajosas

Unica agencia de la REVISTA IBEROAMERICANA, en la Argentina

OLD AND RARE LATIN AMERICAN BOOKS

XUM

XUM

NOSOTROS

Revista Literaria

Directores:
Alfredo Bianchi
y Roberto F. Giusti

Av. de Mayo 1370, Piso 5º
BUENOS AIRES, ARG.

REPERTORIO AMERICANO

Semanario de Cultura Hispánica

Director:
Joaquín García Monge

APARTADO LETRA X
S. JOSE DE COSTA RICA

Revista Nacional de Cultura

Director:
José Nucete Sardi

Ministerio de Educación Nacional

CARACAS, VENEZUELA

ATENEA

Revista Mensual de Ciencias, Letras y Artes

Directores:
Enrique Molina
y Domingo Melfi

Secretario:
Félix Armando Núñez

Mutual de la Armada y Ejército
SANTIAGO DE CHILE

HISPANIC REVIEW

A QUARTERLY JOURNAL DEVOTED TO RESEARCH IN THE HISPANIC LANGUAGES AND LITERATURES

Published by the University of Pennsylvania Press, Philadelphia, Penn., U. S. A.

Subscription price: $ 4.00 a year; single issue, $ 1.25